CINE GENERACIONAL Y ESPECTÁCULO PARA LAS MASAS:

LOS NIÑOS DEL CINE ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO (1954-1966)

Trabajo Fin de Grado
Grado en Historia del Arte
Realizado por David Ojeda Tacoronte
Dirigido por Domingo Sola Antequera
Curso 2016/2017

ÍNDICE

1. Introducción.....Págs. 3-5

2. Plan de trabajo.....Págs. 5-9

3. Los niños del cine español en el Franquismo.....Págs. 10-62

3.1 El "cine con niño" en los años 30 y 40: Hollywood e Italia.....Págs. 10-15

3.2 El "cine con niño" como subgénero del cine musical español de los 50 y 60... .....Págs. 15-25

3.3 El modelo por décadas.....Págs. 25-51

3.3.1 Años 50: España profunda y religiosidad.....Págs. 30-38

- Marcelino y la religión.....Págs. 30-34
- "El Ruiseñor" y el mundo rural.....Págs. 35-38

3.3.2 Años 60: Un cine más "moderno", un país más "moderno"..... .....Págs. 38-51

3.4 El desgaste de la fórmula: decadencia y reinvención personal.....Págs. 52-62

4. Conclusiones.....Págs. 63-65

5. Filmografía y recursos audiovisuales.....Págs. 66-67

6. Bibliografía.....Págs. 67-69

1. Introducción

En la España del mediados del siglo pasado, entre los años 50 y 60, el cine nacional comenzaría a explotar una serie de producciones que pivotaban sobre el encanto de sus protagonistas infantiles. Este modelo comenzó y terminó con dos películas referenciales, *Marcelino Pan y Vino* (Ladislao Vajda, 1954) y *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1966). La primera de ellas situó al niño como epicentro argumental de la película, mientras que el fracaso comercial de la segunda marcó el final de este cine. Este fenómeno cinematográfico, que no fue manifestación aislada, apenas está trabajado por los especialistas, siendo éste un aliciente que despertó nuestro interés.

Muchos de los llamados "niños prodigio", como Joselito, Marisol o Rocío Dúrcal, han llegado hasta las nuevas generaciones y nos son muy familiares gracias a las reemisiones de sus películas, a su participación en reality shows -Joselito en *Supervivientes*-, a la atención que generalmente les otorga la prensa rosa, pero sobre todo por la reinvención que hicieron de sus carreras artísticas a posterior, caso de Ana Belén o Pepa Flores (Marisol). Precisamente, conocer el papel que desempeñaron dentro de ese cine en concreto, ha sido otra motivación personal para realizar el TFG, teniendo en cuenta que muchos de ellos alcanzaron su plenitud artística más tarde, y de su primera etapa no se conoce nada (Ana Belén). Muchas de las figuras tratadas a lo largo de la monografía, primordialmente actores y actrices, fueron emblemas de una época y se siguen recordando por ello, pero también hay otros que aunque surgieron a su imagen y semejanza, pasaron desapercibidos o quedaron relegados al olvido, mereciendo el reconocimiento de su trabajo como una fase más del fenómeno, su etapa de decadencia.

Este tipo de cine ofreció una nueva experiencia para los espectadores. De las primeras películas, que eran en blanco y negro, y exaltaban la religiosidad y el mundo rural, pasaremos en la década siguiente al color, a una España "alegre" y moderna, para así ofrecer una visión más "europea", que poco tenía que ver con la realidad de nuestro país, mostrándonos cómo el Régimen condicionaba la imagen que se plasmaba en las

pantallas: una mezcla de elementos tradicionales, nacionales y religiosos, trufados de una falsa modernidad impostada.

Los realizadores y productoras que desarrollaron este cine, ya tenían experiencia previa en el sector. Tomaron como modelo el hollywoodense de los años 30 -el de los filmes de Shirley Temple o Mickey Rooney-, adaptándolo a las circunstancias españolas y como más adelante veremos, concentrándose en hacer un producto que tuviera una gran acogida comercial, explotándolo hasta niveles lamentables, ya que muchos de esos niños al crecer no superaron con éxito la pubertad en pantalla, siendo forzados a aparentar una edad inferior a la que tenían. Es así cómo las últimas películas de Joselito, en las que la voz le había cambiado, y los papeles que hacía ya no resultaban creíbles. Los mismos cineastas, conscientes del éxito que habían tenido con los primeros niños, emularon en la década siguiente el producto sin ofrecer grandes variantes y el acierto en esta ocasión brilló por su ausencia. Ejemplo de ello se aprecia con Ana Belén, que fue dirigida en su debut por Luis Lucia, quien a su vez había trabajado anteriormente con Marisol y Rocío Dúrcal, siendo el film de ambos un gran fracaso.

El fenómeno tenía precedentes significativos en otros países, y aunque ésto no garantizaba el éxito, si permitía saber que había muchas posibilidades de que el producto funcionase, como efectivamente ocurrió. Tratándose de un fenómeno que en los 50 parecía puramente español, tuvo también repercusión en otros países. *Marcelino Pan y Vino*, estuvo durante décadas en el ranking de las películas más vistas dentro y fuera en nuestro país, y aunque es la más representativa por ser la primera, la más popular y la más rentable, no fue la única que generó grandes ingresos.

Este cine nos servirá para ver cómo determinados valores de la época y del país, -respeto a las instituciones, a la influencia y omnipresencia de la religión, a la importancia de la familia- están latentes en todas ellas, aunque se nos muestren en una serie de ambientes y tramas a las que el español medio no tenía acceso. En *Canción de juventud* (Luis Lucia, 1962), la historia se resuelve en un colegio de monjas con chicas jóvenes de familias adineradas, mostrando estas circunstancias como si fueran las

comunes. Rocío Dúrcal, que era la protagonista, ofrece junto a sus compañeras una imagen moderna a través de las canciones que interpreta y de su apariencia física, además de personificar unos valores concretos con un claro matiz religioso, siendo el prototipo de jovencita que el Régimen quería difundir. Esto demuestra cómo los guiones de las películas seguían modelos anclados en los principios más rancios del Franquismo tras más de dos décadas de dictadura.

2. Plan de trabajo

El TFG contempla los precedentes internacionales de la fórmula, primero en Hollywood y después en Italia. En estos casos se explican sus características dentro de una época determinada y los elementos concretos que influenciaron a la industria española. Posteriormente se trabajará el papel de los números musicales en el cine con niños español y su ejecución, tomando los modos del cine musical español anterior. Además lo compararemos con lo que se estaba haciendo en la industria estadounidense de la época: el nacimiento del musical "Pop".

Una vez expuestas las influencias más notables, pasaremos a estudiar ese cine con niños, procediendo a una división en diferente fases para comprender su evolución natural: cambio según las décadas, los ambientes donde se desarrollaron las historias, el porqué de la elección del sexo de los protagonistas, las cuestiones temáticas e incluso los recursos utilizados. En los años 50 los protagonistas fueron únicamente de sexo masculino, siendo los máximos representantes Pablito Calvo y Joselito, el primero, exaltador el mundo religioso y el segundo del mundo rural. Pero en los años 60, las protagonistas fueron únicamente de sexo femenino[1], destacando Marisol y Rocío Dúrcal, que exaltaron los mismos valores pero con un halo de modernidad, a través de entornos burgueses y urbanos. A diferencia de los chicos, ellas sí crecieron con sus películas -se hicieron mujeres y se sexualizaron-.

Con los años y la madurez de los protagonistas, este modelo tan explotado se agotó. Ana Belén en su primera experiencia ante la cámara, cuando ni tan siquiera era

[1] Pablito Calvo y Joselito seguían haciendo películas, aunque con una recepción limitada que no las hacen representativas. Además dejaron de hacer cine al poco tiempo.

todavía conocida con ese nombre, bromeaba sobre la sobreexplotación de tanto niño cantor diciendo:

> *Ya sé lo que ustedes están pensando, ¿a que sí?, otra niña más en el cine español. Yo no tengo la culpa de haber nacido hace trece años nada más, pero es que además... eso es lo más gordo... además de ser niña canto...* (se escucha un público que se queja) *¿me perdonan?*.[2] (0:00-0:40)

Sus palabras parecieron premonitorias, ya que el público agobiado con tanto niño artista, no respondió en taquilla convirtiendo en un fracaso su debut. Pero no fue el único caso, ya que hubieron otros que siguiendo la estela de Marisol y Joselito, como Maleni Castro o Pachín, no suscitaron ningún interés, certificando la decadencia de este cine. Así, las películas infantiles pasaron de moda y tras ello, los artistas que las protagonizaron tuvieron dos opciones: dejar de hacer cine o reinventarse; sobre ello reflexionaremos en la última parte del trabajo.

Los objetivos planteados a la hora de realizar el TFG han sido los siguientes:

- Exponer las características concretas de este cine, desde su origen a mediados de la década de los 50, hasta su agotamiento a finales de la siguiente. Para ello se procederá a una división en dos etapas, intentando comprender las razones del cambio.
- Analizar algunos aspectos de la España Franquista, a través de estos filmes. El Régimen introdujo elementos para glorificar su concepción del estado; y la dictadura junto a la presencia de la institución eclesiástica, tendrán un papel fundamental dentro de las tramas, que subrayaban resaltaban los valores propios de la España más tradicionalista y conservadora.
- Examinar las películas más importantes para comprender cómo fue el cine español de esos años, obviando la calidad de las películas, que tantas veces ha sido denostada por la crítica especializada y por parte de la sociedad en general.

[2] Pruebas de cámara a Pilar Cuesta (1964).

A través de los objetivos planteados intentaremos reflexionar acerca de las características de estas producciones cinematográficas:

- Nos interesa saber el nivel de especialización de las empresas y profesionales encargados de realizar esta tipo de cine.
- Quisiéramos identificar hasta que punto el cine con niños en nuestro país tiene referentes en otras cinematografías extranjeras -Estados Unidos e Italia-.
- Queremos indagar sobre las diferentes herramientas de las que los productores hacían uso para convertir en estrellas del Séptimo Arte a los jóvenes artistas, apoyándonos no sólo en las películas sino en el marketing que se originaba en torno a ellos.
- ¿Realmente se castraba la adolescencia de estos niños? ¿Se intervenía de alguna manera su crecimiento? ¿Era consentido? Todo ello forma parte de la realidad y el mito que siempre ha rodeado a estas figuras.
- Al tratarse de un fenómeno artístico producido durante la Dictadura, consideramos de especial interés entender cómo reflejaba los valores de la época, y hasta qué punto éstos edulcoraban la realidad social del país, mostrándonos una España falsamente moderna y europea que distaba significativamente de la realidad. ¿Estas películas tienen más valor por lo que ocultan que por lo que se ve en la pantalla? ¿Son realmente documentos históricos que trascienden el mero cine de entretenimiento?

Antes de proceder al visionado de las películas, recopilamos toda la bibliografía que versara sobre el tema, así como de los actores y los directores que las llevaron acabo, para acopiar la mayor cantidad de información y tener una actitud crítica y activa ante los filmes. Nos centramos en las primeras películas de los artistas más relevantes del trabajo[3], las más populares, que en todos los casos no fueron las primeras[4], así como en las que se evidenciasen aportes novedosos al modelo para comprender su evolución. En el caso de Pablito Calvo, es significativa su segunda película *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), en la que se incorporan elementos neorrealistas en el argumento

[3] Los más importantes son Pablito Calvo, Joselito, Marisol, Rocío Dúrcal, Pili y Mili y Ana Belén.

[4] Como *Tómbola* (Luis Lucia, 1962) de Marisol o *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965) de Rocío Dúrcal.

y la estética del filme, que la diferencian de su primera cinta. El caso de Joselito fue al contrario, ya que casi todas sus películas se abordaron de igual manera. Otro caso, entre los muchos que se trataran en el trabajo, tiene que ver con *Las Leandras,* (Eugenio Martín, 1969) en la que Rocío Dúrcal se muestra como una mujer sexualizada, rompiendo con su imagen de niña prodigio.

Tras ver las películas y hacer uso de los recursos bibliográficos y audiovisuales disponibles, llegamos a una serie de conclusiones que nos sirvieron para poder exponer el tema planteado, a través del análisis de los comportamientos morales de los personajes y su apariencia física -éste último aspecto nos remite a las modas y los ideales de belleza de la época-; el exhaustivo control del lenguaje cinematográfico, -que aspira a la idealización de las figuras representadas-; y la música, casi siempre popular o "Pop" -evidenciando la tradición y las modas foráneas-. La contraposición de estos dos últimos elementos, certifican cómo el siglo estaba cambiando; la idealización y exaltación del propio país, junto a las valoraciones negativas del resto (sobre todo de Francia), para así autoconvencerse de las virtudes patrias; así como la presencia de la iglesia nos certifican el peso que ésta seguía teniendo en la sociedad española.

El trabajo está realizado con el sistema de citación y referencias bibliográficas Harvard-Apa, que se ha implementado por vez primera en el Grado en este curso. Respecto al uso de la bibliografía utilizada, identificamos una gran cantidad de recursos que tratan el cine español con niños, aunque desde diferentes perspectivas, en muchos casos muy poco académicas.

Para la elaboración del TFG hicimos una selección bibliográfica y de recursos audiovisuales que trabajasen este el tema elegido. En primer lugar hicimos uso de diferentes manuales de nuestra historia del séptimo arte, que aunque no desarrollaban las películas y el fenómeno ampliamente, sí que lo enumeraban como una categoría más de lo que se hacía en la España de esas décadas, permitiéndonos también conocer cómo fue el contexto histórico. Para esto fueron fundamental los libros: *Un cine para los*

españoles (Camporesi, 1994), *Historia del cine español* (Caparrós, 2007) y *Un siglo de cine español* (1997).

Posteriormente, para justificar los precedentes de la fórmula cinematográficas en otros países, nos guiamos por las referencias dadas en el libro *Los niños prodigio en el cine español* (Aguilar, 2013) y en el artículo "Shirley Temple: el lado oscuro tras los rizos que enriquecieron a Hollywood" (2015).

También nos centramos en aspectos más concretos del cine con niños como subgénero del musical español a través de los libros *La música en el cine español* (Carmona, 2007) y el artículo "La creación de escenarios fílmicos en el cine musical de Marisol y Joselito. Recursos de exaltación del artista" (Torras, 2015), que versaban sobre el cine musical que se hacía en España. Además lo comparamos con lo que hacía en Estados Unidos, gracias a *El musical de Hollywood* (Fever, 1982), *The Hollywood film musical.* (Grant, 2012) y *Hollywood musicals. Year by year* (Green, 2010).

Las cintas más representativas, fueron motivo de análisis a lo largo de la ejecución del TFG y muchas tenían artículos o capítulos en concreto en libros que las trabajaban, como *Rodajes al borde de un ataque de nervios* (Arconada y Velayos, 2008), y los artículos "Tómbola como paradigma del cine con niño español" (Pérez-Gómez, 2010) y "Marcelino Pan y Vino una película fundacional del enmascaramiento de la orfandad política" (De Grandis, 2015). También indagamos en el recorrido artístico y cinematográfico de los artistas, haciendo uso de *Los niños prodigio en el cine español* (Aguilar, 2013), el artículo "Los niños en el cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60" (Durán, 2015) y el documental *Memorias del cine español* "Los niños prodigio" (RTVE,1978), para así conocer su descubrimiento, el lanzamiento al estrellato[5] y cómo fue su evolución conforme pasaba el tiempo. Se trabajó de igual manera, el recorrido de los directores, para conocer su filmografía, pero sobre todo su estilo particular de hacer cine, siendo el libro más importante *Cine español. 1951/1978. Diccionario de directores* (Pérez y Martinez, 1979).

[5] En algunos casos su popularidad era anterior al debut cinematográfico -Joselito era conocido por su voz-.

3. Los niños del cine español en el Franquismo

Como hemos dicho, a mediados de los años 50 en España surgiría un cine protagonizado por niños. Con precedentes en otros países, su evolución nos sirve para comprender cómo funcionaba la industria cinematográfica del momento, cómo eran éstas películas, cómo los sectores de poder se servían del medio para transmitir ideas y cómo era la mentalidad del país en una época complicada para nuestra historia.

3.1 El "cine con niño" en los años 30 y 40: Hollywood e Italia

El cine con niño en la España de los años 50 y 60, lanzó al estrellato a algunos actores y actrices que se convirtieron en verdaderos iconos populares, como Joselito o Marisol entre otros. Se hicieron un gran número de películas pensadas ex profeso para su lucimiento artístico, pero hubieron precedentes significativos en el cine estadounidense e italiano, que la industria española tomó y adaptó a sus circunstancias. Al respecto, José Aguilar (2013) explica como se llevó a cabo:

> El invento de los niños prodigio funcionaba a las mil maravillas, y el invento tenía unas características que la España de los cincuenta y de los sesenta estaba madura para llevar a cabo. En primer lugar, no debía escatimarse en medios, la apuesta era y debía ser fuerte. Eso implicaba que el talento estuviese a la altura de las circunstancias. Los elegidos tenían que saber cantar y bailar, pero tenían que saber cantar y bailar cualquier cosa, desde el Ave María a una serenata pasando por el charlestón en el caso americano, o una jota lo mismo que un rock en español. El objetivo era atraer al más amplio espectro de público posible, desde el tradicional al moderno. (17-18)

El objetivo en la industria estadounidense de los años 30 fue el de hacerlos brillar como auténticas estrellas fílmicas y que los espectadores les adorasen, pues encarnaban la perfección moral y racial de su época. Para ello se servían de todos los recursos que el cine ponía a su disposición: la luz, los movimientos de cámara, la cuidada planificación y el diálogo. La música y el baile, jugaban también un papel fundamental, ya que se relacionaban con la cultura musical estadounidense -el claqué-, y servían para propiciar su lucimiento artístico. El ejemplo más significativo, fue el de la niña actriz más famosa de Estados Unidos en los 30, Shirley Temple, quien ofrecía una visión esperanzadora y positiva en una época dura para el país, que intentaba

superar los estragos de la Gran Depresión. Además, su físico, con sus característicos tirabuzones rubios, ensalzaba los valores raciales de la mayoría anglosajona de su nación.

Los temas de los filmes, que estaban al servicio de exaltar aún más la figura de los protagonistas, eran duros y dramáticos, prolongando el sufrimiento de éstos hasta el final, cuando la trama se resolvía en un happy end gracias a la bondad e inocencia de la infancia. El fondo del "argumento, (...) se basa en una carencia emotiva que desencadena las peripecias del protagonista hasta resolverlas" (José Aguilar, 2013:16); un claro ejemplo del viacrucis emocional por el que debían pasar las pequeñas estrellas y los sufridores espectadores.

Shirley Temple con su "abuelo" en *Heidi* (Allan Dwan, 1937)

Las películas protagonizadas por Temple y otros niños actores, fueron de corte similar, con un patrón cinematográfico concreto que tocaba la fibra sensible del público. Para aligerar la tensión dramática, se incluían números musicales que suscitaban la admiración de los espectadores ante el talento de los menores, mitificando y exaltando la figura del artista. Aunque no en todos los filmes fue necesario la inclusión de este tipo de números -caso de los de Mickey Rooney, que tendrían su paralelismo en España con los de Pablito Calvo, ya que ambos se limitaban a interpretar-.

Precisamente Rooney junto a Judy Garland, formaron un exitoso tándem artístico en los años 40, consolidado a través de sus múltiples colaboraciones cinematográficas. Su película más popular fue *Babes in Arms* (1939) -conocida en español como *Los hijos de la farándula*-. En España también se hizo uso de tándems artísticos, destacando las colaboraciones de otro niño actor, Cesáreo Quezadas, más conocido como Pulgarcito, un mexicano que colaboró en algunas películas de Joselito, Marisol y Maleni Castro.

Judy Garland y Mickey Rooney en una fotografía promocional.

Los artistas más importantes que asentaron la fórmula en Estados Unidos, ganaron multitud de premios a temprana edad. Shirley Temple, Deanna Durbin, Mickey Rooney o Judy Garland subrayaron así la importancia que la industria depositaba en ellos. Algo similar, aunque en mucha menor medida pasó en el caso español, ya que Pablito Calvo fue galardonado en el Festival Internacional de Cine de Cannes y Marisol en el de Venecia.

La actividad de estos artistas estadounidenses no se limitó a hacer cine, pues eran verdaderas máquinas para hacer dinero y los estudios siendo conscientes de sus posibilidades económicas, idearon fórmulas para explotar aún más su imagen a través de ambiciosas técnicas de merchandising que los consolidaron como verdaderos iconos

del Séptimo Arte. La amplia promoción que se hizo de Temple en los años 30, se repitió posteriormente con Marisol, ya que en ambos casos explotaron su imagen hasta niveles inauditos a través de libros, muñecas, cromos, cuentos, recortables, etc; y en el caso de la malagueña incluso con una revista dedicada a su persona, *La revista de los amigos de Marisol.*

La edad de estos actores y actrices, fue un tema controvertido, pues muchos de ellos aparentaban menos años de los que realmente tenían, motivo que el cine aprovechaba para explotarlos durante más tiempo. Marisol tenía 12 en su primera película, aunque parecía menor, aprovechándose de esa apariencia infantil hasta que su pubertad fue evidente tras intentar sin éxito retrasar su desarrollo. Similar fue el caso de Joselito, que tenía 13 en su debut cinematográfico y aparentaba mucho menos. Su caso fue llamativo ya que debutó en la preadolescencia y su imagen de niño se extendió durante varios años. Esta confusión con la edad rodeó también la figura de Shirley Temple. José Aguilar (2013) compara la manipulación en la fecha de nacimiento de ambos:

> Con ella se inauguraron algunos de los aciertos, pero también de los vicios que posteriormente reproducirían los estudios españoles con nuestros talentos infantiles. Así, la Fox falsificó su certificado de nacimiento, de tal manera que nunca se supo la edad exacta de la niña, caso que nos recuerda a lo que sucedería más tarde con Joselito y la lucha de los estudios para que no creciera nunca (14).

No es lo mismo tener como estrella a un niño de 8 años, que a uno de 15, lo que sirve para hacer una distinción entre filmes infantiles y de adolescentes, ya que la vida y las aspiraciones de los protagonistas cambiaban significativamente. Las primeras películas de Shirley Temple nos recuerdan a las primeras de Marisol, también a las de Pablito Calvo y Joselito, donde tenían o aparentaban una edad entre los 5 y los 10 años. A diferencia de las que Judy Garland o Deanna Durbin hacían, que estaban en la adolescencia, y se parecen a las de Rocío Dúrcal, Pili y Mili o Marisol en una segunda etapa.

Niños y niñas del Hollywood clásico sirvieron de modelo para nuestro caso español dos décadas después, pero éste también se influenció de otros cines europeos, en especial del italiano, adaptando las fórmulas a su idiosincrasia, ensalzando la religiosidad y las normas morales imperantes. Es así que existen coincidencias estilísticas y argumentales entre el Neorrealismo Italiano y las primeras películas con niños españolas. La factura visual en ambos es pobre, desaliñada, los rodajes en exteriores y las composiciones que parecen poco elaboradas. En las películas de Calvo y Joselito se aprecian estos detalles, pero es que además el contenido crítico también es importado por la industria española, que muestran sociedades pobres y miserables. El caso de *Mi tío Jacinto* es sobresaliente ya que expone la pobreza del Madrid de mediados de los 50; además, este título se semeja temáticamente a *Ladrón de bicicletas* (Vitorio de Sica, 1948), a través de la relación adulto-niño: en la película de Vajda, el personaje de Calvo llora para que le alquilen un traje de luces a su tío y así éste pueda torear y ganarse la vida, mientras que en la de Sica el hijo del protagonista berrea para que no linchen a su padre. En definitiva, "el protagonismo de niños en los filmes del Neorrealismo italiano influyó en el desarrollo de una tendencia que tuvo en el público infantil, femenino, y, en definitiva, familiar, a sus principales destinatarios" (Durán cita a Borau (1998), (2015:130-131).

En *Mi tío Jacinto* (1956) Pablito Calvo recoge colillas
para verder el tabaco sobrante.

Joselito en *Saeta del ruiseñor* (1957) está colgado de un árbol con ropa ajada.

Elementos de la doctrina religiosa también vienen potenciados, en cierta medida, por influencia italiana y la corriente neorrealista, ya que el niño siendo consciente de los problemas que hay en su entorno encarna la esperanza del futuro. En *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) la película termina con un grupo de niños marchando, y como telón de fondo está la cúpula de San Pedro del Vaticano, para enfatizar dicha lectura.

3.2 El "cine con niño" dentro dentro del musical español de los 50 y 60

En la España de los años 50 existió una tipología del musical, que fue bautizada por Florián Rey como "Españolada". Se había cultivado desde los años 20, y estaba basada en el uso de "temas hispanos, sobre todo andaluces, recogidos con mayor vocación colorista que afán de fidelidad (...) advirtiéndose enseguida que los saineteros, así como los maestros de la zarzuela -¡en un cine mudo!-, acabarían por llevarse el gato al agua" (Borau, 1998:321-322). Se prolongó durante la II República -cuando el sonoro aterrizó en el país- y las primeras décadas del Franquismo, aunque con momentos de mayor y menor interés comercial. Borau (1998) explica la popularidad de este cine y cómo fue concebido por los realizadores:

> el éxito resonante de varios títulos, inmersos de lleno en el costumbrismo y en la autoglorificación de una supuesta idiosincrasia nacional pero bien realizados (...) abona entre productores y directores

> la convicción de que ése es el mejor camino, la salida segura, y quizá única para una industria cinematográfica que pretende exportar sus productos. Ni siquiera la Guerra Civil con sus respectivas ideologías consiguió erradicar la española de los apenas activos estudios de Madrid y Barcelona (323)

Los encargados de materializar este cine fueron, Benito Perojo, Luis César Amadori, Florián Rey, Luis Lucia o Juan de Orduña, poniendo de cabezas de cartel a artistas como Imperio Argentina, Estrellita Castro, Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores o Sara Montiel, que se sucedieron en nuestras pantallas con con el paso de los años. La inclusión de la música popular en el cine franquista, es explicada por Seguin (2007):

> En 1939 se estableció el régimen dictatorial del general Francisco Franco y, hasta 1975, la identidad musical estuvo regida, como el resto de asuntos sociales, por el tradicionalismo y el aislamiento. En el caso de la música, durante las décadas de la dictadura se apostó por la difusión del folklore propio de determinadas regiones de España y un gran desarrollo de la *popular music* española, por encima de la música académica, a través de la configuración de mitos musicales nacionales femeninos, especialmente difundidos gracias al cine. (Citado por Sánchez, 2014:36)

Algunos de los directores citados adaptaron el modelo para hacer un cine especializado en niños, caso de Luis Lucia, quien dirigió el debut cinematográfico de Marisol, Rocío Dúrcal y Ana Belén. A la primera la dirigió en cinco ocasiones, a la segunda en dos y a la última sólo en una, en su debut. Realmente, Lucia inició y concluyó el cine de niñas que cantaban y actuaban en los años 50 y 60, siendo una característica fundamental de su filmografía con casi una decena de películas especializadas en este modelo. Benito Perojo, también produjo mucho cine de niño.

En los años cincuenta, la "Española" vivió un revival gracias a Sara Montiel, que tras una corta pero intensa carrera en Hollywood regresó temporalmente a España para rodar un filme de bajo presupuesto que superó todas las expectativas, *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). Debido a su éxito, la actriz cambió el rumbo de su carrera artística quedándose en su país natal para hacer películas de corte similar,

aunque más sofisticadas, respecto al modelo anterior. Este cine musical sirvió para que algunos directores -como el ya nombrado Luis Lucia o Luis César Amadori-, tomasen como referencia los mecanismos del género para llevarlos acabo con las películas con niño.

Fotograma de *El último cuplé,* en el que Sara Montiel interpreta su icónico tema "Fumando espero" irradiando sensualidad y una actitud de mujer fatal.

En *Un siglo de cine español* (1997), se analizan las principales claves para comprender cómo se reinventa el cine de folclóricas en los años 50, introduciendo una serie de elementos que están presentes en la filmografía de la manchega:

> La España atávica defendía también sus derechos en el imaginario colectivo con la evocación de la cultura del cuplé de los abuelos, en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), que relataba la biografía del triunfo social y de la posterior decadencia profesional -cual castigo de la Providencia- de una cupletista encarnada por Sara Montiel, cuyos pulposos labios rojos abrieron un orificio metafórico para la libido masculina colectiva, rehén de los confesionarios. (163)

Un año antes de la película de Sara Montiel, se estrenó el primer musical con un niño como protagonista, *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956), que fue el debut cinematográfico de Joselito. En los créditos se enfatizaron sus cualidades vocales incorporando en un rótulo la frase: "el niño de la voz de oro", como aspecto llamativo

para atraer la atención del público. Los cineastas fueron conscientes de que el arma para obtener grandes beneficios económicos era esa, por lo que sus películas giraron en torno a sus interpretaciones musicales. Joselito desarrolló a la par de su carrera en el cine otra musical vendiendo discos y realizando giras internacionales con el repertorio de sus películas, "consiguiendo llenar durante toda una semana un teatro de Nueva York" (Carmona, 2007:86). Lo mismo ocurrió con Rocío Dúrcal y Marisol, que comercializaron las canciones de las películas a través de sus discográficas.

En los años 50 y 60, los medios de comunicación jugaron un papel fundamental en la creación de ilusiones y ambición económica, popularizándose los concursos de diferente índole. Esto se muestra repetidamente en estas películas; así, en *Saeta del ruiseñor* (1957, Antonio del Amo) Joselito se presenta a un concurso de la radio para pagar la operación de una niña ciega. También lo vemos en las películas de Marisol, cuando junto a un grupo de estudiantes canta el eurovisivo "Estando contigo" que llevó Conchita Bautista al Festival de Eurovision de 1961 en Cannes. Este caso en concreto, sucede en la película *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961), cuando la niña canta en el programa "Salto a la fama", que refuerza desde el título el deseo de ascenso social de las clases medias españolas. La presencia de estos medios, no sólo se limita a las películas con niño, sino al resto de producciones de la época. Al respecto, en *Un siglo de cine español* (1997), se explica su sentido y función en pantalla:

> Sáenz de Heredia propuso un cambio en *Historias de la radio* (1955). La bienhechora función de los concursos y de los regalos para

> la felicidad humana. Su propuesta estaba en sintonía más realista con el imaginario español que surgía con hambre atrasada de la depauperada postguerra. Pero de la escena en que los concursantes Peper Isbert y Gustavo Re pelean en las escenas de Radio Madrid para conseguir llegar primero se dijo que era una desgarrada versión hispánica de la matanza de obreros en las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin.* La analogía estaba llena de sentido, en un país en el que los militantes falangistas seguían lamentando su revolución pendiente. Con la superación de la autarquía y el reconocimiento internaciones, la sociedad española estaba cambiando rápidamente, en un proceso de modernización y de despegue del protoconsumismo. (162)

Más allá de la ficción cinematográfica, muchos de estos niños prodigio fueron descubiertos gracias a los concursos que se hacían primero en radio y después en televisión. Joselito fue descubierto gracias a la primera de ellas. Caso similar fue el de Pepa Flores, Marisol quien actuaba "cantando y bailando dese niña, y, a finales de los cincuenta, viaja a Madrid en una exhibición por televisión de los Coros y Danzas de Málaga. En el mismo programa es descubierta por Manuel Goyanes, que la convierte en una estrella contratándola para su productora Guión P.C." (Carmona, 2007:90). Con Rocío Dúrcal sucedió una historia muy parecida. Fue descubierta por Luis Sanz cuando participaba en un concurso de la televisión. "Siendo niña, su abuelo Tomás de las Heras ve en ella a una estrella de la canción y la presenta a los concurso de radio que por aquel momento hacían furor en España. En 1960 acude al concurso de televisión "Primer aplauso", de José Luis Urribari, donde canta "La sombra vendo" (Carmona, 2007:82).

En definitiva, esta cultura de la radio y la televisión se muestra en el cine de niños por razones obvias, habiendo precedentes significativos en las película de Jose Luis Saenz de Heredia, *Historias de la radio* (1955) y posteriormente en su "secuela"[6] *Historias de la televisión* (1965).

El fenómeno de los musicales con niños y niñas se prolongó durante una década y sus características cambiaron con el paso del tiempo. Al comienzo, los números musicales no tenían sentido en la historia y si lo tenían era insignificante. La manera de

[6] Entrecomillamos secuela puesto que no continúa la trama de la primera.

ejecutarlos consistía en introducir canciones para suscitar el lucimiento de la voz del cantante y su figura. La mayor parte del tiempo lo rodeaba un público entusiasmado que lo admiraban eufóricamente y apenas les dejaban moverse, por ello "la escenificación se construye con referencias dialogadas sin transiciones, y con la creación de barreras físicas alrededor del artista" (Torras, 2015:165). Las limitaciones de estos números musicales son justificadas por Torras (2015):

> El número musical o la performance es un elemento muy característico del cine musical español. En general, con contadas excepciones, la actuación musical es individual, se basa en una única modalidad expresiva, la cual suele ser la canción -dejando de lado el baile, la coreografía y otras disciplinas complementarias- y se ejecutad en un marco fílmico estático, acotado y realista. En este sentido, las técnicas cinematográficas utilizadas son reducidas, minimizadas, y sirven para poner en primer plano el cantante y la canción, dejando de lado las otras posibilidades. (156)

Joselito canta en su debut cinematográfico "La campanera", ataviado para la ocasión.
Durante la actuación él apenas se mueve de posición, estando rodeado de un público que lo admira.

Todo cambiará en las películas de Marisol y de Rocío Dúrcal, pues a diferencia de las de Joselito, habrá un esfuerzo por integrar los números musicales en la historia, y aunque en las primeras cintas éstos son muy torpes, posteriormente logran mayor naturalidad. Precisamente en los filmes de ambas también se incorporaron imponentes

números musicales en grandes platós, a lo Broadway, jugando con efectos visuales, que nos recuerdan a los hollywoodenses de mediados de los 50. Cuando aparecen estas escenas, suelen justificarse dentro de un mundo onírico. Así, en *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963), cuando ésta se queda dormida pensando en cómo conseguir dinero para ir a ver a su hermana a Brasil, se despliega el número musical. Otro ejemplo lo encontramos en *Tengo 17 años* (José María Forqué, 1964) donde Rocío Dúrcal canta y baila, reflexionando ante su condición de rebelde adolescente.

En las películas de Pili y Mili se desarrollaron principalmente los números de danza -caracterizados por su gracia y complejidad-, aunque también en menor medida interpretasen canciones. Ejemplo de ello fue *Whisky y Vodka* (Fernando Palacios, 1965) donde cada gemela personifica al capitalismo y al comunismo, manteniendo un "enfrentamiento cultural" a través de los pasos de baile: una se mueve con movimientos serpenteantes, en contraposición a la otra que lo hace de manera más rígida.

En *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965), se conjugan de manera bastante correcta los números musicales con la historia. No hay que olvidar que el director había cultivado este subgénero, primero con Marisol y después con Rocío Dúrcal, para terminal con el debut cinematográfico de una adolescente Ana Belén, que tuvo que esperar todavía unos años para alcanzar el éxito, ya que su primera película fue un fracaso en taquilla. En este filme, sí que tiene coherencia la unión entre música, baile y argumento, lo que servirá para comprender los deseos y las aspiraciones que la niña tiene respecto al mundo del circo. Si suprimimos éstos, la historia quedará incompleta, no entendiéndose.

Todas las películas estuvieron diseñadas específicamente para las facultades artísticas de cada artista. Ese fenómeno coincide con lo que acontecía al otro lado del charco en la industria de Hollywood, cuando cantantes populares comenzaban a incorporarse al celuloide en películas musicales. La filmografía de Elvis Presley -incluso de la de The Beatles en Gran Bretaña- nos confirma este fenómeno. Los filmes del cantante tenían un argumento simple, con una trama circular apoyada en canciones. Su actuación era una prolongación de él mismo, ya que "interpretaba personajes ardientes y rebeldes que tenían conexión con su vida real. Con el tiempo, Presley se transformó en un buen chico americano a través de un conjunto de musicales que mostraban mucha similitud e incluían música pop de tintes moderados " (Grant,

2012:47-48)[7]. Su participación en el cine no fue puntual, y acerca de su dilatado recorrido Green (2010) apunta:

> "Actuó en 31 películas desde 1956 a 1967 (además fue votado por las distribuidoras como una de las décimas estrellas más populares de la pantalla durante siete años, entre 1957 y 1966). Participó en una sucesión de musicales mediocres e indistinguibles que de forma general, consideraron a esta estrella de rock de semblante enojado y estilo de cabello particular, como un amante de las actividades al aire libre, así como un espíritu libre incomprendido que se solía ver involucrado con atractivas y jóvenes mujeres, que fácilmente sucumbían al atractivo del movimiento de sus caderas" (229)[8]

En el cine de niños prodigio en España se combinan los estilos más tradicionales y los modernos, a diferencia del que hacía Presley, que presentaba una confrontación entre los más antiguos, que aludían al pasado, y los contemporáneos, que lo hace con el futuro. Fever (1992) matiza este enfrentamiento y lo compara con la primera película sonora de la historia:

> En el musical de Hollywood la confrontación entre el arte elitista y el arte popular llegó a representarse mediante un tipo de argumento al que yo llamaré historia de la ópera contra el swing. Al igual que en *The Jazz Singer,* donde se plantea un conflicto generacional, reflejado en un choque entre las canciones del estilo (...) el problema se resuelve reconciliando a las dos generaciones mediante una fusión de estilos. En ambos caso el jazz representa una música folklórica que no es, sin embargo, una música tradicional; siempre representa la música del futuro, la promesa de la juventud. (...) La batalla entre el arte elitista y el popular en el musical de Hollywood se libró en todos los frentes. En los sesenta, en *Bye Bye Birdie* (Un beso para Birdie), el ballet ruso sale literalmente huyendo, para dejar paso a la música popular de la época: Elvis Presley y su estilo de rock' n' roll. La época actual no parece que sea una excepción a la regla del enfrentamiento élite/popular. (74-76)

---

[7] T.O. "Presley played fiery, rebellious characters that invoked his real-life person; but in time Presley was transformed into a nice all-American boy in a series of largely indistinguishable and innocuous musicals with tepid pop music".

[8] T.O. Acting in 31 films from 1956 to 1967 (and voted by distributors among the ten most popular screen stars for seven years between 1957 and 1966), he was in a succession of undistinguished and frequently indistinguishable musicals that generally found the pouting, pompadoured rock star as an outdoorsy, misunderstood free spirit who can't help but become involved with nubile young ladies who readily succumb to the swivel-hipped singer's appeal.

Marisol en *Ha llegado un ángel* (1961) conjuga dos géneros musicales muy diferentes, que aluden contraponiéndose a la tradición y a la moda musical del momento.

Coincidiendo con cierto aperturismo del Franquismo, en la España de los 60 se introdujo el fenómeno pop a través de una serie de grupos que importaban el modelo desde el extranjero, como Los Bravos, Los Brincos, Juan y Junior, o El Dúo Dinámico, quienes también desarrollaron una carrera cinematográfica como actores o como compositores. Muchos de éstos, colaboraron en el cine de niños, que a mediados de los 60 mostraba ya a artistas adolescentes como Marisol o Rocío Dúrcal. El Dúo Dinámico hizo una participación especial en la película de la primera, *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964); Juan y Junior compusieron las canciones para *Sólo los dos* (Luis Lucia, 1968); y Los Brincos participaron en la emblemática película de Rocío Dúrcal *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965).

Además de los grupos también surgieron solistas que hacían cine, como Conchita Velasco recordada por su icónica interpretación de "La chica ye-ye" en *Historias de la televisión* (Jose Luis Saenz de Heredia, 1965). Otros intérpretes del particular pop que se hacía en España fueron Karina, Bruno Lomas, Micky, Miguel Ríos o Massiel, que trabajaron en películas que reflejaban ese espíritu popular. El fenómeno duró una década, pues: "los años setenta trajeron la progresiva despedida del pop en el cine español con la llegada de nuevos movimientos, como la canción protesta (principalmente centrada en la Nova Canço catalana) y el rock progresivo que se hacía en Sevilla" (Carmona, 2007:148)

Marisol junto al Dúo Dinámico, hacen un número musical en un teatro
en la escena final de la película.

3.3 El modelo por décadas

El cine con niños en España coincide con el momento en el que país comenzará a salir del aislamiento internacional vivido tras la Segunda Guerra Mundial. Soto (2006) explica cómo el establecimiento de relaciones internacionales afectaron al país y al cine:

> Los años sesenta en España se caracterizaron por una menor rigidez del Régimen Franquista. Tras el período autárquico (1939-1955) y la entrada de España en la ONU, comenzó a producirse, hasta cierto punto, una mayor libertad social y política, acompañada de una mejoría económica. En el ámbito cinematográfico, este proceso se concretó especialmente en la aparición del "Nuevo Cine Español" y en la creación de una serie de festivales a nivel internacional como, (...) San Sebastián (1953), Valladolid (1956) y Gijón (1963). (154)

Esta situación se vería reflejada en la producción cinematográfica, ya que el cine comienza a ofrecer una imagen más moderna del país. Caparrós (2007:81-82) cita a Castro quien mantiene que: "Los resultados no se hacen esperar y *Raza, A mí la legión, Locura de amor* y *Alba de América,* se ven sustituidos por *El último cuplé, El ruiseñor de las cumbres, La violetera* o *Tómbola,* es decir que el cine militarista, pseudohistórico y patriótico deja paso a la películas de cuplés, o con niño cantor." Aún así, este cambio es paulatino y diferente con cada actor o actriz. El cine que hacía Pablito Calvo a

mediados de los 50, en un áspero blanco y negro, se caracterizaba por su austeridad, sobre todo al respecto del que hiciera Rocío Dúrcal en la década siguiente, que a todo color no escatimaba en gastos, mostrando una España burguesa y a la moda.

Los los filmes tenían un patrón argumental común, basado en niños o jóvenes en situaciones miserables que daban lástima al espectador, pero que superaban las adversidades a las que estaban sometidos. Al respecto de estas tramas Torras (2015:159) citando a Sánchez (2010) añade:

> El argumento marco y estereotipado de este tipo de películas incluye un niño o niña en una situación deplorable o de descuido (el niño huérfano es recurrente), pero con gran inteligencia y habilidades, normalmente artística. El protagonista infantil solucionará algún problema o situación social o familiar, sin interés propio, con actitud altruista y de bondad católica, quedando como un héroe o heroína, y de rebote, obteniendo también la solución de su situación particular, como ocurre también en el cine musical de folklóricas.

La actitud vital de los protagonistas era muy similar entre sí, aunque con matices, no es lo mismo las travesuras de los personajes que interpretaba Pablito Calvo -cuando en *Marcelino Pan y Vino* hace caso omiso de lo que los frailes le ordenan-, en contraposición a las decisiones de adulto que toma Marisol -cuando en *Ha llegado un ángel,* se encarga de resolver la deuda financiera de su familia-. Estos personajes protagonistas se dibujan de una manera un tanto maniquea, pues su carácter subraya todos los estereotipos más conservadores y tradicionales de la época. Así, en el debut cinematográfico de Dúrcal se expone el papel que tenía el hombre y la mujer para esa sociedad. Al respecto, Ramos (2012) nos indica que:

> La frase que mejor ejemplifica el rol designado para las españolas es dicha por un joven enamorado de la encantadora Rocío Dúrcal en su primera película (...) el chico, preocupado por su futuro, intenta arrancar a la protagonista una promesa de amor: "Tú te harás mujer, yo me haré arquitecto. ¿Me esperarás? (400)

Marisol rueda una escena de una película para salvar de la quiebra a su familia, y formar una nueva junto a la criada de sus tíos y un niño huérfano.

Rocío va marchar con su padre y su madrastra, pero su joven pretendiente planea el futuro de ambos.

Detrás de este ensamblado existían intereses por parte de algunos sectores que prestaban su apoyo a la industria. Por un lado, el Régimen se mostraba en estas películas a través de una imagen idealizada del país, que poco tenía que ver con la realidad. Evidentemente, todos estos filmes son absolutamente acríticos con lo que sucedía en España; además, reflejaban la moral homogénea de la época. Durán (2015) lo explica de la siguiente manera:

> Los filmes de Pablito Calvo, Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal -los cuatro niños prodigio más importantes -, siguieron los cánones morales establecidos por el Franquismo pero intentaron a la vez mostrar una sociedad moderna, sobre todo, los de las niñas. Esto se

> reflejó especialmente en la educación a través del tipo de familia de los protagonistas, su arraigada religiosidad, el ámbito escolar al que pertenecían y el vínculo con sus docentes, y, además, las relaciones entre chicos y chicas. (128)

Una cuestión ambigua sería determinar si la religión queda reflejada en estas cintas a través de la idiosincrasia española, o si por el contrario es subrayada por los estamentos franquistas que dirigían la industria cinematográfica. Lo que está claro es que el repertorio de imágenes marianas, santos y demás personajes del imaginario cristiano, están presentes en las diferentes películas. Además se enfatizaban otros valores religiosos del buen cristiano, -como ir a misa o rezar-, y sobre todo el concepto tradicional de familia, presentando cuando ésta falta un modelo alternativo -como los frailes del convento quienes crían a Marcelino-. La importancia de la religiosidad quedará también reflejada en *Saeta del ruiseñor,* cuando Joselito interpreta, -como el nombre de la película indica-, una saeta con motivo de la Semana Santa. Con el apoyo de los sectores más conservadores de la época, el político y el religioso, los empresarios explotaron este cine que fue muy rentable y exportable. Películas emblemáticas de estos niños llegaron a los lugares más remotos del planeta, obteniendo gran fama internacional, desde Europa, a América o Asia.

Los nombres de los artistas se suceden, unos inician el fenómeno pero pasan de moda, como Pablito Calvo, y son sustituidos por otros como las gemelas Pili y Mili que gozaron de gran popularidad en España y Latinoamérica en los 60. Algunos pudieron reinventarse, pero otros no tuvieron esa posibilidad por sus condiciones físicas y artísticas. Poco a poco se consolidó un Star System y una fórmula cinematográfica que tomando como referencia la estadounidense, mostraba a los protagonistas como los verdaderos héroes de la gran pantalla.

Los nombres reales de las actrices más importantes de estos filmes, fueron modificados por una cuestión comercial. Los casos más sonados fueron los de Marisol, Rocío Dúrcal y Ana Belén que realmente se llamaban Josefa Flores, María de los Ángeles de las Heras y María del Pilar Cuesta. La primera de ellas, años más tarde sintió la necesidad de acreditar su nombre real; pero Rocío Dúrcal y Ana Belén

siguieron utilizando sus nombres artísticos durante toda su carrera en el cine y la música.

Muchas de estas estrellas vivieron un fenómeno complejo: la confusión entre el mundo ficticio y real, ya que seguían interpretando los personajes de sus películas en su propia vida a través de los medios de comunicación, que explotaban su imagen formando parte del día a día de los españoles. Como podemos ver en muchos números de NO-DO, especialmente en aquellos que mostraban sus trabajos caritativos, con un trasfondo religioso evidente; o glorificando la imagen de España desde diversos puntos de interés; motivando la segregación de sexos; o mostrando su éxito como motivo de orgullo patrio. Hay diversos ejemplos: la actuación de Marisol en Alemania para los españoles que trabajaban allí; Dúrcal amadrinando a los paracaidistas españoles; la visita del ministro de trabajo a los estudios donde Pili y Mili, junto a Marisol e Isabel Garcés ruedan, etc.

Cada artista tenía detrás a un determinado productor que guiaba su carrera, en el caso de Joselito era Cesáreo González, en el de Rocío Dúrcal Luis Sanz, mientras que Marisol estuvo con Manuel Goyanes. También los realizadores se repetían, como Luis Lucia, Fernando Palacios o Luis César Amadori, dando como resultado una industria interconectada, por lo que es normal que Augusto Algueró compusiera por ejemplo, la banda sonora de algunas de las películas más emblemáticas de Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal, sin que hubiesen problemas entre las distintas empresas que las producían. Otro ejemplo de esa conexión, fue el uso de tándems interpretativos, como Isabel Garcés y Marisol que coincidieron en seis películas; o Gracita Morales y Rocío Dúrcal que lo hicieron en tres títulos.

3.3.1 Años 50: España profunda y religiosidad

El caso de los niños precede al de las niñas. Cuando surge encontramos dos variantes: la del mundo religioso y la del rural. Suelen combinarse, aunque hay un predominio de una sobre otra. En las películas de Pablito Calvo, sobre todo en la primera, se evidencia el carácter religioso de un niño que crece junto a una congregación de frailes en un monasterio; y las de Joselito tampoco evitan ese carácter, siendo clara su íntima relación con la Iglesia, pero reivindicando otro tipo de cuestiones que están más ligadas al ámbito rural, con gente humilde, luchadora y sobre todo católica -no podría ser de otra manera-, con buenos sentimientos y con acciones que los ilustran. Como bien apunta Durán (2015) estos niños: "son bondadosos aunque a veces apocados, y en algunos casos son huérfanos y sufren porque ansían tener una madre. Esto los hace muy atractivos para el público femenino. Encarnan la tradición, los valores y la autenticidad de las costumbres del mundo rural." (132)

La querencia religiosa de estos filmes, delata los ideales del Régimen y su alianza con la Iglesia, como indica Rubio (2014) a este respecto: "el cine de tema religioso vive un renacimiento bajo los auspicios del nacional-catolicismo vigente entonces, según el Concordato con la Santa Sede que Franco había firmado en 1941, por el cual propio Franco tenía la potestad de nombrar a los prelados españoles y a cambio el Estado asumía la sustentación económica de la Iglesia" Citado por Grandis (2015:256). Además, del Neorrealismo Italiano se toma la figura metafórica del niño, que nos remite al futuro de la nación, dando esperanzas de un porvenir venturoso.

- ***Marcelino Pan y Vino*** **y la religión**

Pablito Calvo hizo un casting entre cientos de niños para protagonizar la película, a diferencia del resto de jovencitos de su generación cuyas con películas fueron hechas específicamente para su lucimiento personal. Hablar de Pablito Calvo, es hablar de su personaje en *Marcelino Pan y Vino,* película que ha traspasado generaciones y de la que se han hecho gran cantidad de remakes. Fue su debut cinematográfico y su título más reconocido.

La película obtuvo la calificación de Interés Nacional, lo que nos remite al apoyo institucional recibido. Sus dos siguientes filmes fueron dirigidos también por Vajda: *Mi tío Jacinto* (1957) y *Un ángel pasó por Brooklyn* (1958). Aún así también trabajó en otras producciones cinematográficas, contando un total de ocho películas rodadas hasta la llegada de su adolescencia. Es destacable en su filmografía las coproducciones que se hicieron con otros países, con Italia *Totó y Pablito* (Antonio Musu, 1958) y con México *Barcos de papel* (Román Viñol y Barreto, 1963), que además fue su última película.

Aunque el cine de niños coincide con la superación de la autarquía vivida tras la Guerra Civil, evidencia un país que trataba de superar una época difícil y complicada. Es por ello que la "en la España en vías de transformación todavía tenía gran peso, pese a los movimientos migratorios a las ciudades, la España rural y tradicionalista. Esta España impregnada de religiosidad emergió en todo su esplendor" (*Un siglo de cine español,* 1997:163). Las tres primeras películas de Calvo, fueron filmadas en blanco y negro y daban la apariencia de un cine austero y pobre, acorde con el momento, lo que no fue óbice para que Vajda mostrara su talento en la realización y especialmente en la dirección de actores, así como en la edición de la película, "punto éste que le era fundamental a la hora de crear el clima adecuado para sus historias, proclives al ternurismo y sentimentalismo y, por lo tanto, fáciles de descontrolarse. (Pérez y Martinez 1978:315)

La actuación del protagonista fue alabada por la crítica, sobre todo por su naturalidad ante las cámaras. El reconocimiento a la obra, quedó patente al ganar el Oso de Plata en el Festival de Berlín y con la Mención Especial a Pablito Calvo en el de Cannes; pues como dice José Aguilar (2013) será él quien concentre

> (...) la emoción fundamental de la cinta. Seguramente fue su ingenuidad la que le llevó a interpretar aquel papel como si fuere una experiencia real y eso se transmite en la película. Con sus gestos, su mirado angelical y emotiva, y una sensibilidad , que no era exclusivamente fruto de su infancia, nos toca la fibra sensible del alma para siempre (28)

El boom de la película fue tal en su momento, que erigió al niño y al filme como uno de los más famosas de los años cincuenta, y de los más taquilleros de la historia en España, traspasando fronteras inimaginables. La Gaceta Ilustrada en su número 59 colocaba al joven actor en portada, indicando la repercusión de la cinta: "se habla de fama universal, estrella del cine europeo o milagro cinematográfico. Hace tres años que la mencionada película ha sido un acontecimiento mundial sin importar diferencias culturales tan evidentes como las habidas entre Japón, La India o los países escandinavos". (José Aguilar, 2013:55)

La película se basó en un cuento popular religioso de José María Sánchez Silva, quien también fue guionista de la película. "Indudablemente, la sensible historia (...) encontró en Vajda el mejor artífice para ponerla en imágenes" (Pérez y Martinez, 1978:315), la de un niño que abandonado en la puerta de un convento crece rodeado de monjes franciscanos, que hacen de padre y madre. Travieso como tal, Marcelino sube sin permiso al desván donde hay una escultura de Jesucristo en la cruz, con la que se relaciona y le proporciona pan y vino, de ahí su apodo. Finalmente, tras la satisfacción de Jesucristo por el comportamiento del niño, le concede el deseo de reunirse con su madre. Así, se duerme y se reencuentra con ésta en el cielo, produciéndose el milagro.

Marcelino abraza a la escultura viva de Jesucristo.
Las manos eran las de Vajda, director de la película.

El significado del filme ha variado considerablemente, con el paso de los años, ya que en el momento del estreno, se veía en la muerte del niño "la belleza" del milagro, pero en la actualidad la percepción se difumina, ya que la religiosidad vista desde un punto de vista contemporáneo ofrece otras lecturas.

Se produce el milagro de Marcelino, reencontrándose con su madre en el cielo.

Los especialistas ofrecen diversas interpretaciones del film que dejan ver esa contemporaneidad en la interpretación, y aunque el significado de la película "sólo puede entenderse mediante la fe católica (...) como apuntan algunos expertos, por su argumento y su desenlace se puede considerar que se trata de una película de terror sobrenatural (Durán (2015:134) citando a Gubern (2001). En la misma línea, en *Un siglo de cine español* (1997) se desarrolla una lectura que también dista mucho de la intención original de la producción: "Esta España impregnada de religiosidad emergió en todo su esplendor en la tenebrista cinta de terror (...) en cuya escena final Jesucristo se libera de la cruz para asesinar al pobre niño huérfano protagonista, a Pablito Calvo, que fue ensueño lacrimógeno para muchas maternidades frustradas" (1997 :163)

Ofreciendo una interpretación más radical y desarrollada, Julio Pérez (1997) en su *Antología crítica del cine español. 1906-1995,* compara "el milagro" del niño con el modus operandi de un vampiro:

> Nada más siniestro que ese momento donde el espectador se identifica con la suma alteridad -cabe decir monstruosa- de un no-

> muerto que establece con su inocente víctima -aquí el resplandeciente rostro de Pablito Calvo- la misma hipnótica relación que un vampiro mantendría en un film de terror al uso clásico. La disyuntiva Ley/ Deseo, que está en la base misma de todo relato, se salda por la vía de la aniquilación, de una identificación mortífera al deseo de la madre -a su fantasma- que propicia la muerte del protagonista. (357)

En la cinta se ofrece un modelo alternativo de familia, ya que es el colectivo religioso quien cría a Marcelino. La figura de la madre también es un motivo recurrente a lo largo de todo el filme, aunque ese papel se lo podamos adjudicar a uno de los frailes por la actitud maternal que tiene con niño, Fray Papilla, el cocinero. El motivo de la ausencia maternal, estará en el repertorio del cine de niños, aunque enfocado de diferentes maneras: madre muerta o madre con "mala vida".

La película que utiliza al comienzo una voz en off, explica el contexto histórico de la misma: el fin de Guerra de la Independencia, como un periodo de penuria, haciendo un paralelismo con la situación del país tras la Guerra Civil. Este narrador usa una "voz patriótica de renacimiento y reconstrucción que marca el límite borroso entre las dos épocas, contribuyendo a la ambigüedad temporal respecto de una realidad nacional ya que España vivía entonces prácticamente política y culturalmente en autarquía, es decir aislada" (De Grandis, 2014:268)

Las ruinas del monasterio por la Guerra de la Independencia, se pone en relación
con la Guerra Civil, y los franceses en este caso equivaldrían a la destrucción sacra de los republicanos

- **"El Ruiseñor" y el mundo rural**

Joselito inaugura en España el modelo de películas diseñadas para un niño en concreto. La gran mayoría de sus cintas fueron dirigidas por el madrileño Antonio del Amo. Los filmes del niño fusionaron dos tipologías: "las películas folclóricas, que habían triunfado en los años inmediatamente anteriores, de Carmen Sevilla, Lola Flores, Marujita Díaz o Paquita Rico, y las películas de Pablito Calvo" (José Aguilar sobre una reflexión de Méndez Leite, 2013:13)

Los argumentos de sus películas se caracterizaron por su simpleza, y su repetitividad. Al respecto, Aguilar (2013) los enumera:

> Esquemas narrativos muy elementales, melodrama puro y duro con niño abandonado, con madre prostituta, desaparecida, madre rica que no le dejaron reconocer al niño del pecado, etc., etc. Es decir, melodrama en toda regla, y con un niño "víctima" que encima es muy listo, canta bien y se las arregla como sea para salir adelante. en las primeras películas siempre era la misma historia. Por los caminos siempre se encuentra con algún vividor de tercera regional que le saca la pasta cantando por las ferias y los colmados. (139)

Sus tres primeros títulos[9] son los más famosos de su carrera cinematográfica, siendo el origen de su apodo, "El Ruiseñor" como también era conocido. Se agrupan en la también llamada "Trilogía del Ruiseñor", que no tiene continuidad narrativa pero son de corte similar: niño de bajos recursos económicos, que a través de sus cualidades musicales consigue el éxito y el beneficio económico. El éxito de la primera de ellas,

[9] *El pequeño ruiseñor* (1956), *Saeta del ruiseñor* (1957) y *El ruiseñor de las cumbres* (1958).

fue descomunal "(aunque sólo permaneciera dos semanas en Madrid, su popularidad en provincias y en áreas rurales sería extraordinaria) y precipitó una inmediata secuela, *Saeta del ruiseñor* (1957)*,* también dirigida por un Del Amo que aparentemente seguía considerando un mero paréntesis estas películas con Joselito" (Pérez, 1995:447).

En *El pequeño ruiseñor* el niño vive con su abuelo, que es el campanero de la iglesia, pues su madre lo había abandonado al nacer, aunque más tarde volverá para estar con él; además el sacristán explota las facultades musicales del niño organizando actuaciones en secreto. En *Saeta del ruiseñor,* forma parte de una familia muy pobre y el novio de su hermana busca explotar su talento a través de un concurso de radio. Con el dinero el niño que obtuviese quería pagar la operación de una niña ciega. En *El ruiseñor* de *las cumbres,* el padre de Joselito es un borracho maltratador, mientras que un pícaro[10] vividor intenta explotar su voz.

El debut de Joselito fue rodado en blanco y negro para abaratar los costes que suponía una producción cinematográfica, ya que los realizadores desconocían si el producto iba a tener respuesta social. El éxito superó todas las expectativas, no sólo en España sino fuera, pasándose a invertir una mayor cantidad de dinero en los títulos venideros. Sus siguientes películas fueron en color, que se comenzaba a imponer en el cine musical, estando en ellas presente la España profunda, religiosa, costumbrista y rural, lo que les hizo ganar el favor del público. "Su primer filme (...) obtuvo un enorme éxito a nivel nacional, y, especialmente en las capitales de provincias y las zonas rurales

[10] El pícaro es un personaje recurrente en la "Española".

debido a que Joselito representaba el sueño por triunfar en un sector social deprimido" (Durán, 2015:136)

En *Saeta del ruiseñor,* unos americanos contemplan asombrados y curiosos cómo es el pueblo de Joselito, y cómo la población local vive con devoción la semana santa, otro ejemplo de la religiosidad popular en pantalla.

Joselito interpreta una saeta, junto a la niña ciega de la película.

La filmografía del "Ruiseñor" nos muestra cómo era esa clase social marginada, que estaba a punto de vivir un cambio en los hábitos de consumo. Además, si analizamos las últimas películas del artista, vemos cómo tradición y modernidad son complicadas de conjugar. En la película *Loca juventud* (Manuel Mur Oti, 1964) hay un intento de ofrecer una imagen más "pop" de Joselito, pero los resultados no fueron satisfactorios ya que había perdido sus cualidades vocales y su fotogenia ante la cámara. "Constituye una precisa radiografía de una España profunda que probablemente se encontraba en puertas de una gran transformación, pero que todavía se reconocía sin ambages en obras como *El ruiseñor de las cumbres*. (Pérez, 1997:448). El carácter popular de este cine cine, ha sido uno de los motivos que ha cuestionado su calidad. Al respecto Pérez Perucha (1997) expone cómo ha sido enjuiciado por parte de los especialistas:

> Fenómeno cinematográfico singular que constituye ciertamente una de las manifestaciones más palmarias de lo que en España haya

> podido ser un cine popular. Aunque numerosos autores han descalificado en bloque la producción de Joselito por su innegable talante melodramático y su evidente conservadurismo ideológico, no deja de ser cierto que el éxito de aquélla se cifró en una afortunada simbiosis con los gustos de un público ocaso todavía mayoritario en las postrimerías de los cincuenta (448)

3.3.2 Años 60: Un cine "más moderno", un país más "moderno"

Con la nueva década, el cine con niño dio un giro de 180 grados y las niñas pasaron a acaparar todo el protagonismo. Joselito y Pablito Calvo, quedaron relegados a trabajos menores ya que no satisfacían la demanda de los espectadores, que "solicitaban historias alejadas de los melodramas rurales, que más a flor de piel, se planteaban en las películas del "pequeño ruiseñor" (Pérez Perucha, 1997:499)

La que inauguró esta nueva tendencia fue la malagueña Josefa Flores González, rebautizada como Marisol, a quien seguirían Rocío Dúrcal y Pili y Mili, aunque ofreciendo cada una de ellas algunos matices que las diferenciarían. Con ella, se posibilitó "continuar y diversificar una línea comercial que tan buen resultado había conseguido de cara a la taquilla con Joselito" (Pérez Perucha, 1997:499), pero ofreciendo aspectos novedosos para un público agobiado por películas que eran todas iguales. La mayor diferencia de las niñas respecto a los niños fue que presentaban una mayor "personalidad y madurez, capacidad resolutiva, simpatía y belleza" (Durán, 2015:132). Además, ellas crecen en pantalla, convirtiéndose en adolescentes y mujeres. El ambiente rural y humilde da paso a uno urbano y acomodado. Por norma general, las protagonistas ahora poseerán en éstas una buena posición económica, y si no es así accederán por sus propios méritos a ello a lo largo de la historia En definitiva "ellas encarnan la imagen moderna de la mujer española de los sesenta." (Durán, 2015:132).

La primera película de Marisol evidenció rápidamente el cambio de ese cine, ya que el espacio y las circunstancias estaban en relación a un ambiente acomodado. En *Un rayo de luz,* la primera escena muestra la fachada de la mansión donde vivirá la niña en Italia, lo que evidencia este cambio de concepción[11]. La cinta se basaría en el cuento *El*

[11] El cine de Joselito y Calvo, se desarrollaba en ambientes pobres mientras que el de Marisol, Dúrcal y Pili y Mili lo hace en unos acomodados.

pequeño Lord Fauntleroy (Hodgson Frances Burnett, 1886), narrando la historia de una niña que conoce a su abuelo, el Conde Di Angelo, y pasa el verano con él. Su madre había enviudado al perder a su marido en un accidente aéreo, y no tenía buena relación con su suegro, aunque finalmente ambos se reconcilian gracias a la intercesión de la niña.

Marisol concilia a su familia enemistada.

El director de sus tres primeras películas[12] fue Luis Lucia, quien también dirigió el debut de Rocío Dúrcal y Ana Belén. Según Ángel Pérez y José Martínez (1979) , su cine se caracterizó por "sus *buenos sentimientos,* su tono amable y positivo y su gancho comercial. (...) sirvió siempre a los gustos del público y acertó con numerosas películas" (186). Fernando Palacios y Luis César Amadori, también cultivaron este "género de las jovencitas cantantes que tanto celuloide consumió en los primeros sesenta, los del desarrollo económico español" (17). Además, Amadori "contribuyó (...) a crear esa imagen del triunfo fácil viniendo de la nada, y supo aprovechar los elementos ornamentales que le proporcionaba el país en crecimiento: los Paradores Nacionales, el "boom" turístico, los chalets, la juventud ye-yé, el desarrollo del parque automovilístico español, etc". (17)

Es posible que el productor Manuel J. Goyanes junto al director Luis Lucia, hubieran tomado como referencia para crear a Marisol, a la actriz alemana Heidi Brühl, ya que a su imagen y semejanza tiñen de rubio el pelo de la malagueña, que junto a sus

[12] *Un rayo de luz* (1960), *Ha llegado un ángel* (1961) y *Tómbola* (1962).

ojos azules se asimilan al prototipo físico del norte de Europa. En un momento de la película *Die Mädels vom Immenhof* (Wolfgang Schleif, 1955), Brühl canta en una carreta tirada por caballos en el monte mientras es saludada por campesinos que trabajan la tierra. La escena es similar a la de Marisol en *Un rayo de luz,* cuando interpreta su famoso tema "Corre corre caballito".

Quedando el mito ya consolidado, el director Luis Lucia concedió una entrevista a comienzos de los 60, en los que comentaba las posibilidades artísticas de la malagueña y el interés que despertaba en cinematografías extranjeras, "certificando" su talento:

> Marisol es extraordinaria y tiene una intuición excepcional. (...) Es una niña que no se agotará. Será actriz cuando deje de ser niña, lo será cuando sea dama y lo seguirá siendo aunque llegue a los cien años... (...) Los que hablan mal de ella, deberían saber que una productora norteamericana le ofrece un contrato de medio millón de dólares. Algo hay pues en ella.[13]

La segunda película de Marisol, *Ha llegado un ángel* cuenta la historia de una niña pobre que viaja a Madrid, a casa de sus familiares ricos y aunque éstos al principio la ignoran por la carencia de valores que tienen, cambian de actitud ya que como el nombre del filme valida: ha llegado un ángel[14]. Precisamente esa carencia de valores, están presentes en todas las películas del cine de niñas de los 60 y gracias a ellas, de una u otra manera, se resuelve[15].

Rocío Dúrcal visita a Marisol en el rodaje de *Tómbola* (1962), cuando ella rueda *Rocío de la Mancha* (1963). Ambos filmes estaban dirigidos nuevamente por Lucia.

[13] Entrevista a Luis Lucia, en el periódico *Falange* (03/09/1961)

[14] Los nombres de las dos primeras películas de Marisol, aluden a su misión salvadora.

[15] En *Canción de juventud,* Rocío está en un internado religioso y su padre nunca va a verla porque su mujer falleció y le recuerda a ella, pero gracias a sus amigos y a su encanto recupera el trato con su padre, y conoce a su madrastra.

Entre dicha película y el debut de Dúrcal, *Canción de juventud* (1962), hay una serie de coincidencias, y es la presencia de los jóvenes estudiantes, que de una u otra forma se relacionan con éstas, podrían evidenciar que el futuro del país estaría en manos de una generación cualificada. Además, los mismos actores los interpretan, apoyando así los planes de las protagonistas.

Marisol y Rocío Dúrcal comparten escena en *Ha llegado un ángel* y *Canción de juventud* respectivamente, con los estudiantes, que están interpretados casi por los mismos actores. Destaca el personaje de "Flequillo" interpretado por Jose María Tasso.

En ambas películas, también se repite el un de un personaje-tipo[16], encarnado por Julio Sanjuán -que en el debut de Marisol hizo de su abuelo-. En las dos hace de profesor cascarrabias, que se ha aislado del mundo porque su hija había muerto a edad

[16] No tiene continuidad narrativa, sin embargo el patrón del personaje es el mismo.

temprana, no superando nunca su pérdida. Cuando ve a Marisol y a Rocío Dúrcal, pronuncia un discurso similar diciendo que ambas se parecen a ésta, mientras las jóvenes protagonistas le animan a seguir hacia adelante, siendo su "rayo de luz". Las coincidencias narrativas y de personajes que se producen en las primeras películas de Marisol y Dúrcal, podrían deberse a que los realizadores creyeran en las posibilidades de las tramas, y de una presencia secundaria las hayan desarrollado a través de los filmes, dándole más importancia.

En el 1963, Marisol estaba en plena adolescencia y su imagen infantil ya era poco creíble -en *Tómbola* de un año anterior, ya se intuía-, así que reinventaron el personaje para su siguiente película, *Marisol rumbo a Río,* mostrándola como una adolescente, con argumentos más maduros y por primera vez con intereses amorosos, aunque estos fueran muy secundarios. La cinta fue dirigida por Fernando Palacios, quien además había sido ayudante de dirección de Vajda y Florián Rey. Pérez y

Martínez (1978) en su diccionario de directores explican cómo era el cine de este realizador:

> Cada una de sus películas fue un acontecimiento taquillero, al tiempo que significaba un paso adelante en la exposición de un mundo de seres angélicos, en los que las normas eran el compañerismo, la sana alegría, el amor asexuado, poblado de niños guapos, parejas deliciosas, etc. (...) Era el cine de las parejas enamoradas y felices (...) de la maravillosa familia española (...) e incluso de la juventud disoluta que luego descubre que es más buena que el pan (242)

Este cine ya no es de niños sino de jovencitas, y el estilo de este director -hacía comedia rosa-, apela a este cambio de enfoque. En *Tómbola* Marisol interpretaba al inicio "Chiquitina", pero en esta ocasión abrirá con "Muchachita", tras un discurso en el que dice que ha crecido y ya no es una niña. Antes de interpretar éste último tema, los vecinos del edificio donde vive cantan a coro el tema de su anterior película, así Marisol se pronuncia y "confirma" que la niña anterior ha dejado paso a una joven mujer, a una muchachita.

Luis Lucia, quien había configurado el mito de la artista, convirtiéndola en icono de una época (Pérez-Gómez, 2010:146), se desvinculó de ella, no volviendo a coincidir con Marisol hasta cuatro años más tarde cuando Goyanes intentase reinventarla nuevamente, con resultados que distaron de lo esperado.

En la *Marisol rumbo a Río* se mostraban a dos "Marisoles" ya que gracias a la tecnología de entonces y al uso de algunas dobles, interpretó dos papeles; lo que

coincidió ese mismo año con el debut en el cine de las gemelas Pili y Mili, en con *Como dos gotas de agua*[17], dirigida por Luis César Amadori[18].

Esta oleada de películas de gemelas, estuvo quizás potenciada por la fama de la película producida por Walt Disney *Tú a Boston y yo a California* (*The parent trap,* David Swift, 1961) y por el éxito en Europa de las hermanas alemanas Kessler.

[17] En ambas películas participó Isabel Garcés, que tanto frecuentó la filmografía de Marisol y también la de Dúrcal.

[18] Se trató de un remake de una película suya que ya había hecho en Argentina muchos años atrás, llamada *Soñar no cuesta nada* (1941).

En ambas películas españolas se juega, a grandes rasgos, con el equívoco de dos personas que se parecen, motivo recurrente en el resto de películas de Pili y Mili, es decir "el desdoblamientamiento y el juego de espejos sin mayores sorpresas" (José Aguilar, 2013:184). El mismo autor, cita el análisis que Diego Galán (1981) hace del cine de las gemelas aragonesas:

> Pili y Mili eran dos niñas finas que no bailaban ni cantaban de forma extraordinaria, pero que ofrecían ya una variante en el género de los "prodigio": comedietas modernas, en ambientes un poco más sofisticados y con enredos que huían algo del sainete para enclavarse en la alta comedia. Fueron más las pretensiones que los aciertos, pero se hicieron muy populares. (185)

Las gemelas hacían películas más divertidas -a diferencia de Dúrcal y Marisol-, banales y disparatadas, sin ahondar en grandes tragedias. La religiosidad no está presente en sus tramas, y no hay un afán por mostrarlas recatadas, al revés. A lo largo de su filmografía, fueron mostradas excesivamente sensuales y "modernas" para la época, costando entender cómo los censores no metieron tijera en algunas escenas donde evidentemente transgredían la moral y las costumbres -quizás porque no se presentaban ante el público como mujeres, sino como jóvenes adolescentes libres todavía del pecado-.

El nivel de protagonismo de las gemelas era similar -ninguna destacaba más que la otra-, aunque solían aparecer cada una en sus circunstancias individuales hasta que los azares del destino las juntaban. La característica fundamental de sus películas se basaba en la confusión por su parecido físico, y también en la inclusión de una gemela rica con buenos modales, que se contraponía a la pobre con modales vulgares.

En *Como dos gotas de agua,* Pili haciéndose pasar por Mili interpreta "Con permiso de papá" donde fusiona diferentes estilos musicales de moda y exalta su independencia para hacer lo que quiera. En el número musical baila con sensualidad y descaro, haciendo partícipe de la coreografía a los chicos que están presentes en la fiesta, fuma y a través de las letra expone su manera de sentir su juventud: "ya no tengo que esconderme para bailar cha cha cha (...) ya no sufras porque vamos con permiso de papá (...) encendiendo un cigarrillo dijo ayer que comprendía, que no es cosa de chiquillos, un amor que va en aumento cada día (...) ". Cuando comienza el número, canta recatada y contenida hasta que literalmente se desmelena.

En contraposición, Mili haciéndose por Pili interpreta en otra fiesta un relajado número musical con tintes más clásicos, en el que reivindica que tiene cultura. Al igual que su hermana, hace partícipe de los bailes a los hombres del lugar, y es sugerente aunque más discreta. La gracia de ambas escenas consiste en que la gemela pobre hace de rica, y viceversa, con el consiguiente enfado de sus entornos ya que las performances no corresponden a sus universos vitales.

Los cuentos clásicos fueron motivo de inspiración de algunas películas, -quizás por la popularidad de las adaptaciones de Walt Disney-, y no lo intentaron disimular ya que abiertamente las nombraban en los títulos de los filmes o en los diálogos. En *La nueva Cenicienta* (1964, George Sherman) Marisol adapta el modelo literario a sus circunstancias, al igual que Rocío Dúrcal con *Tengo 17 años* (1964, José María Forqué) en la que encarna una especie de Blancanieves española del siglo XX.

Como era evidente, las jóvenes crecían y sus películas tenían que madurar. Dúrcal consiguió un mayor éxito respecto a su época anterior, sobre todo a partir de las dirigidas por Amadori; destacando entre otras, *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965) en la que es presentada ya como una mujer y "a pesar del miedo de los productores para ver como hacía el paso de la adolescencia a la juventud, (...) obtiene todavía más respuesta popular" (José Aguilar, 2013:88). Respecto a la concepción del cine de Amadori, en el *Diccionario de directores* (1978), se afirma:

> Los veinte años en que Amadori trabajó en el cine español los dedicó casi por entero a aquellos géneros que había cultivado profusamente en su etapa anterior argentina y mejicana: el "melodrama rosa" y el folklorismo co-musical. (...) El éxito de su publicó que sancionó sus primeras obras en España se apoyaba en unos argumentos y una estética (...) cercanos a los de Corín Tellado. (...) sus películas son "cromos lacrimógenos" con ese falso "touche" de belleza a lo tarjeta postal que daba el pego ante unos espectadores poco cultivados. (...) En España, junto con Lucia, creó el género de las jovencitas cantantes que tanto celuloide consumió en los primeros sesenta, los del desarrollo económico español. Contribuyó por tanto a

> crear esa imagen del triunfo fácil viniendo de la nada, y supo aprovechar los elementos ornamentales que le proporcionaba el país en crecimiento: los Paradores Nacionales, el "boom" turístico, los chalets, la juventud ye-yé, el desarrollo del parque automovilístico español, etc. (16-17)

Un años antes Dúrcal había estrenado *La chica del trébol* (Sergio Griego, 1964), en la que hay algunas coincidencias con una escena de *Más bonita que ninguna,* basada en un número musical en una fiesta que además da nombre a la película, "Trébole" en el primer caso y "Más bonita que ninguna" en el segundo, que confirma en definitiva la evolución a mujer Dúrcal. En la escena del primer filme se muestra como una jovencita más, que canta un tema pop con aires flamencos, afirmando la "suerte" de encontrar a un amor; además otros jóvenes, complementan la performance tocando algunos instrumentos. Sin embargo, en la escena de la segunda película se expone como una mujer mucho más sugerente, a través del ajustado vestido, la peluca y el llamativo maquillaje. Acapara el protagonismo del número a través de una sutil danza, pronunciándose a través de la letra como una mujer ya sexualizada "más bonita que ninguna, dicen todos al pasar, yo no sé por qué será, ni por qué vendrán detrás". Incluso se atreve a decir: "yo no tengo sexapil y no soy mujer fatal", de manera irónica.

La etapa adolescente de Marisol comenzó con buen pie, sin embargo los realizadores que dirigían su carrera cinematográfica no fueron capaces de ejecutar una correcta y progresiva evolución de sus personajes, dando como resultado inmediato su estancamiento. Tras *Marisol rumbo a Río* rodó *La nueva Cenicienta*, que tuvo especial

éxito en Asia -llegó a versionar algunas canciones como "Me conformo" en japonés-. Sin embargo, en *Búsqueme a esa chica* (Palacios, 1965) se predijo su decadencia, ya que lo único que interesaba a la productora era "un cine comercial que una a los ídolos musicales del momento, el Dúo Dinámico con la estrella cinematográfica. La película resulta absolutamente intrascendente (...) Goyanes tiene miedo y decide dar un paso atrás y mostrar a una Marisol otra vez niña" (José Aguilar, 2013:169).

Cabriola (Mel Ferrer, 1965) supone el primer fracaso de la actriz malagueña, debido a que hay un retroceso en cómo es concebida como mujer. El mismo año Dúrcal protagonizaba *Más bonita que ninguna,* una comedia cuya trama amorosa tenía gran peso. Marisol hacía una película con un tema algo difuso -no se sabe muy bien cuál es el eje central de la trama-, personificando un rol chico-chica para quizás intentar aniñarla a través de un radical corte de pelo. Ni la presencia de Marisol, ni la dirección de Mel Ferrer -quienes coincidieron 8 años después en *La chica del Molino Rojo* (Eugenio Martín, 1973)-, fueron suficiente para hacer de *Cabriola* un éxito comercial. Aquí comenzaría la etapa de decadencia de Marisol, que se sucedería a través de varios intentos de renovar su imagen, hasta que lograría un éxito maduro y sensual en la siguiente década.

La popularidad de Dúrcal fue in crescendo, de una manera paulatina, lo que posibilitó la aceptación del paso de una joven niña prodigio a una señorita a las modas imperantes de entonces. Su madurez se ve en los argumentos, en las tramas, en la que sus personajes no se llamaban como su nombre artístico -para no que no se le asociase a

los mismos personajes-, en el cambio físico -a través de un sinfín de cortes y peinados de pelo que nos remiten a las modas de la época en sus diferentes películas, además del vestuario y el maquillaje-, pero sobre todo por la introducción de una inusitada sexualidad. El cambio más drástico lo da en la película *Cristina Guzmán* (Amadori, 1968) en la que "vemos a una (...) mujer, que bebe, fuma, flirtea sin tapujos, a la moda, que puede hacer de madre responsable y elegante con la misma solvencia que de pelandusca a la gresca, y es capaz de registros muy diferentes a la hora de ponerse a cantar" (José Aguilar, 2013:81). Por primera vez en la filmografía de la madrileña, se estipulaba un control de edad, no pudiendo acudir al cine los menores de 18 años.

El culmen de la Dúrcal de los 60, se ve en *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969), donde se nos presenta a una Dúrcal cantante y bailarina, que es sensual y provocativa a un nivel más radical. La película era la versión cinematográfica de una revista musical de principios de los 30, protagonizada entonces por Celia Gámez -quien participa en la película como madre de Rocío-. La madrileña se nos muestra sugerente, destacando el número de "Las viudas", en el que interpreta a una mujer fatal, que se quita capas y capas de ropa para dejar ver unas largas piernas y un atractivo cuerpo. Destacan de las letras, las estrofas "Hay que sola y que triste se queda la viuda, soledad que necesita una urgente ayuda, en la cámara nupcial, ya no hay sombra conyugal (...) ay ay (...) más cariño y mucho mimo es lo que necesita". La película se tradujo como el mayor éxito cinematográfico comercial de Rocío Dúrcal, estando, además apoyada por su descubridor, Luis Sanz. Posteriormente se hicieron remakes en el teatro y la televisión con Maria José Cantudo -con las pistas instrumentales de la película de Dúrcal- y Paloma San Basilio respectivamente.

3.4 El desgaste de la fórmula: decadencia y reinvención personal

A principios de los 60 la fórmula del cine con niños ya estaba asentada, aunque se habían introducido cambios notables respecto al origen. Joselito y Pablito Calvo, ya habían crecido y su apariencia física no se adaptaba a las necesidades que los productores buscaban, pues habían perdido del candor infantil. Aún así, lograron rodar algunos títulos más que tuvieron una menor recepción. Se hicieron a través de coproducciones latinoamericanas y no fueron dirigidas por los directores que los lanzaron. El problema de los nuevos títulos es que seguían remitiendo a una España rural y tradicional, y cuando no lo hacían forzaban absurdamente las tramas -Joselito en *Loca juventud* canta temas pop y no se le ve cómodo-; lejos de la filmografía de Marisol y Dúrcal, que remitían a una España moderna y urbana, y que interesaba mucho más al público, ya que se sentía identificado o aspiraba a éste. Estas circunstancias propiciaron la despedida del cine de Joselito y de Pablito Calvo. Arconadas y Velayos (2006) confirman las razones de la decadencia del "Pequeño Ruiseñor":

> Pero todo tiene su fin y éste viene con la edad, como les pasa a todos los niños. Joselito creció y esto provocó un cambio en su voz, y por qué no decirlo, una falta de interés hacia el que fue ídolo de masas. Los bulos corrieron en la época. El más grande contaba que al niño se le había retardado el crecimiento por medio de fármacos suministrados por su mentor, Cesáreo González. Se achacó la falta del interés del público por el ruiseñor a que seguía representando la imagen de una España pasada de moda que no era de buen tono recordar y que su mito carecía de la dosis de extravagancia suficiente para ser perpetuado por un tipo de público amante de los mitos que continuaba adorando a figuras como Sara Montiel o Lola Flores (118)

Incapacitado para seguir haciendo cine, Joselito se retiró a edad temprana, aunque en el 2008 participó en el reality reality de la cadena Telecinco *Supervivientes.* En esa misma época, realizó algunos cameos en las películas españolas *Spanish movie* (2009) y *Torrente 4* (2011). Su presencia en los programas del corazón y nostálgicos han sido frecuentes desde entonces.

El director Antonio del Amo, a principios de los 60 intentó emular el éxito de Joselito haciendo debutar a una niña, que era básicamente su versión femenina: Maleni

Castro. Su primera película fue *Chico o chica* (1962), y aunque no supuso un gran éxito financiero fue rentable. La película se desarrollaba en un escenario rural y pobre -al estilo del "Pequeño ruiseñor"-, que se acentuaba con el blanco y negro. Estas películas contrastaban con las que hacía Marisol y una Dúrcal que también debutó en el 62. El filme cuenta la historia de una niña que se queda con sus dos tíos, cuando su madre parte a América para buscar fortuna. Al regresar le dicen que ha muerto y se las ingenian para que no se la lleve, cortándole el pelo y haciéndola pasar por un niño. Finalmente se descubre la verdad, pero gracias a la intercesión de la niña los adultos hacen las paces, concluyendo la trama con un "happy end". El protagonismo de la película también lo tiene otro niño actor -mexicano- de la época, que había participado en algunas películas de Joselito y Marisol respectivamente, Cesáreo Quezadas, más conocido como Pulgarcito, por el personaje que encarnó en su debut cinematográfico.

Maleni Castro y "Pulgarcito" en los títulos de crédito de *Chico o chica*.

Aún enfatizando la idea de que Maleni Casto fue la versión femenina de Joselito, en su primera aparición en una película Antonio del Amo le dio la oportunidad de debutar junto a éste, "por entonces ya una estrella, con un pequeño papel en la cinta *Bello recuerdo*. En ella, el niño de la voz de oro le da clases de canto a la niña promesa" (José Aguilar, 2013:247). Otro aspecto llamativo de Maleni era su acento andaluz, que era mucho más marcado respecto al de Joselito, o el de Marisol, con uno más neutro que aunque permitía relacionarla con el tipismo andaluz resultaba más estándar y audible para el resto de España.

Un año después de su debut estelar, Maleni Castro hizo última película, *Las gemelas,* dirigida nuevamente por del Amo y coprotagonizada por Raphael. La tónica de la película coincide con la moda del año 63 de hacer películas de gemelas -como *Marisol rumbo a Río* o *Como dos gotas de agua*-. La película pasó totalmente desapercibida, concluyendo con el retiro prematuro de la pequeña actriz.

El poco éxito de los filmes Maleni Castro se debió probablemente, a que ya se veían anticuados respecto al cine de niñas imperante en los 60. El público demandaba películas a todo color, con una apariencia que estuviera a la moda. Las canciones que la niña interpretaba eran en su gran mayoría folclóricas[19], sobre todo si las comparamos con las de Dúrcal o Marisol que las alternaban con los ritmos más modernos. Es probable que la estética de Maleni repercutiese en su "temprana jubilación", ya que su pelo rizado y despeinado, junto a sus pobladas cejas negras no captaron el interés del público, acostumbrados al rubio de Marisol -y sus ojos azules-, o la angelical cara de Rocío Dúrcal.

A imitación de Joselito, también se lanzó a otro niño: Angel Gómez, más conocido como Pachín. A diferencia del primero "no daba lástima. (...) Se le veía bien comido, sus ojos eran alegres y los movimientos vivarachos, cargados de una fuerza serrana capaz de todo sin apenas esfuerzo. Las penalidades a las que los guionistas le sometiesen no iban a resultar creíbles, (...) su recorrido artístico en cuanto al cine sería

[19] La música popular de Castro, junto al mundo rural limitaban la recepción de la película y su rentabilidad a las provincias españolas.

breve" (José Aguilar, 2013:149). Destacan sus títulos Pachín (Arturo Ruiz-Castillo, 1961) y Pachín Almirante (Santos Alcocer, 1962), que además habían sido rodados en blanco y negro en una época en la que el color para este tipo de películas ya estaba más que asentado[20].

Marisol y posteriormente Rocío Dúrcal propusieron "una alternativa femenina/ urbana/humorística a ese tan exitoso Joselito, (...) que pocos años antes había triunfado a niveles espectaculares (gracias a unas películas de Antonio del Amo) (...) con ubicación rural y temática follatinesca" (Carlos Aguilar, 2017:240). Al crecer ambas, su cine maduró y se alejó de los pretextos infantiles, cogiendo el relevo una joven Ana Belén. Dirigida por Luis Lucia, debutó en *Zampo y yo* (1966), marcando el final de la moda de películas con niño, ya que el público era ya poco receptivo a tanto niño cantor. A diferencia de Maleni Castro y Pachín, el precedente para lanzar la carrera cinematográfica de Ana Belén no fue Joselito, sino Marisol y Dúrcal, plasmando una España moderna, a todo color, con grandes números musicales y entornos ricos. Esos elementos no fueron suficientes, ya que el público estaba más que harto con películas de corte similar. No hay que olvidar que tanto Marisol, como Dúrcal y Joselito, en esta época tenían ya en su haber casi una decena de películas que hasta entonces habían sido muy populares.

Es posible que la película hubiera funcionado si se hubiera tratado el tema de otra manera, ya que la trama excesivamente melodramática espantó a los espectadores, haciendo del debut cinematográfico de Ana Belén un rotundo fracaso. Años después, la actriz y cantante declaró sentirse aliviada ante esas circunstancias, ya que probablemente hubiera sido otro juguete roto. Además, gracias a ese fracaso aprendió lo que era ser actriz en el mundo del teatro, hasta que "redebutase" en una película de Roberto Bodegas a comienzos de los 70. Tal fue el fracaso, que ni siquiera tuvo que deshacerse del nombre artístico de Ana Belén, ya que nadie la conocía como tal por su debut con Lucia.

[20] Excepcionando el debut de Joselito, el resto de sus filmes eran en color, como la filmografía de Marisol y Dúrcal.

Zampo y yo, narra la historia de una melancólica Ana Belén, que triste porque su padre la ignora y su madre está en el cielo se lanza a pasear a las calles de Madrid, hasta que se encuentra con un circo ya en decadencia. Allí conoce al payaso Zampo, del que se hace amigo, recuperando la alegría y las motivaciones para vivir. El padre de la niña cuando se entera de su amistad con el circense, le prohibe que se relacionen ya que realmente es su hermano, quien había sido repudiado del núcleo familiar por dedicarse a ese trabajo tan "poco honorable". Finalmente Zampo muere de un ataque al corazón, produciéndose una escena onírica, en la que el mundo del circo juzga al padre de Ana Belén hasta que éste finalmente se despoja de sus prejuicios.

La apariencia del payaso -encarnado por Fernando Rey-, es un tanto siniestra, quizás debido a un maquillaje excesivo y al decadente personaje que encarna, ofreciendo escenas en las que fuma, práctica de compleja asociación con un payaso -es una imagen que choca al espectador-. Ana Belén, que ya era casi una adolescente, no resultaba creíble en el papel, pareciendo una jovencita aniñada un tanto inmadura. Aún así, sus interpretaciones musicales, alejadas del flamenco tan recurrente en las películas de niñas, resultaron muy acorde a la época, con temas de Algueró y Los Brincos entre otros, mostrando las capacidades vocales de la joven.

Zampo y yo, finiquitó la moda de películas con niño, y aunque no supuso el primer fracaso de este modelo cinematográfico -Maleni Castro o Pachín ya lo habían sido-, sí que fue el más sonado y popular, ya que a Ana Belén saltaría a la fama mucho después, despotricando acerca de este tipo de cine. Además, el fracaso se intensificaría por las grandes expectativas depositadas en el filme, ya que tuvo un gran un gran despliegue de medios técnicos y económicos.

Cuando se dejaron de producir películas con los mismos parámetros, muchos actores que habían logrado la fama y fortuna, estaban desubicados en el submundo cinematográfico, así que muchos se tuvieron que reinventar. Aún así, en algunos caso se intentó forzar la fórmula, el ejemplo más claro está presente en la filmografía de la segunda mitad de los 60 de Marisol. *Cabriola*, alertó al productor Manuel Goyanes que la manera de llevar la carrera de la malagueña no era tan rentable, así que se volvió a unir con Luis Lucia -quien la hacía hecho debutar-, para realizar dos películas que confirmaron que la fórmula estaba más que muerta, *Las cuatro bodas de Marisol* (1967) y *Solo los dos* (1968). Las películas tenían argumentos poco sólidos y alocados, que junto a la insistencia de no dejar crecer a Marisol, concluyeron en sonados fracasos.

El último intento del productor Goyanes para relanzar la carrera de Marisol, se produjo en la película de Jaime de Armiñán *Carola de día, Carola de noche* (1969), que

se estrelló en taquilla. El filme no gozó del favor del público pues "el productor no quiso arriesgarse, cambiando el guión e incluyendo números musicales que no tenían nada que ver con la historia" (Jose Aguilar y Miguel Losada, 2008:238). Todavía nos encontramos ante una Pepa Flores, cuyas posibilidades artísticas no se habían terminado de aprovechar.

Alejada ya del clan Goyanes -se casó con el hijo de su productor, aunque se separó al poco tiempo-, hizo una película con Juan Antonio Bardem llamada *La corrupción de Chris Miller* (1972), rodada íntegramente en inglés.

Por primera vez, Marisol se presenta sexualizada radicalmente, y olvidándose de su icónico cabello rubio se reinventa físicamente. Además mantiene unos encuentros homosexuales con Jean Seberg, que aunque muy sutiles, revolucionaron la España Franquista de la época. Como en otras producciones de la época, se rodaron dobles versiones de algunas escenas para la exhibición en el extranjero.

Con la película de Bardem, revolucionó la imagen que había tenido hasta ese momento, y tras algunas películas poco destacables, procedió a reinventarse nuevamente -con unos trasfondos políticos concretos- a través de la premiada *Los días del pasado* (Mario Camus, 1976). En ella pasaría de irradiar sensualidad a encarnar a una pobre joven de la posguerra, natural, sin maquillaje y delicada, cercana a su posicionamiento político, que Carmona (2007) subraya en las siguientes líneas:

> Tras la muerte de Franco despotrica contra su condición de estrella ("No tuve infancia"), hace confesiones realmente tremendas al periodista Paco Umbral ("Me llevaban a un chalet del Visto y allí acudía gente importante del Régimen a verme desnuda"), deja ver claramente su pensamiento político, se desnuda para la revista "Interviú", y, con su nombre real Pepa Flores, aparece por última vez en pantalla en la comprometida película Caso Cerrado -que se rodó bajó la fórmula de cooperativa no cobrando nada por ella- y en la serie de TVE Proceso a Mariana Pineda, de Rafael Moreno Alba (1984). (90)

A mediados de los 80, la ya reconvertida Pepa Flores comenzó a disminuir sus apariciones públicas hasta su permanente retiro, convirtiéndose en nuestra "Greta Garbo" particular llenando su vida de un halo enigmático y distante. Aunque en su momento logró cambiar el concepto que se tenía de ella, el paso del tiempo se lo arrebató, ya que únicamente es recordada por sus primeras películas y sus primeras canciones. Su trabajo posterior ha sido obviado y olvidado.

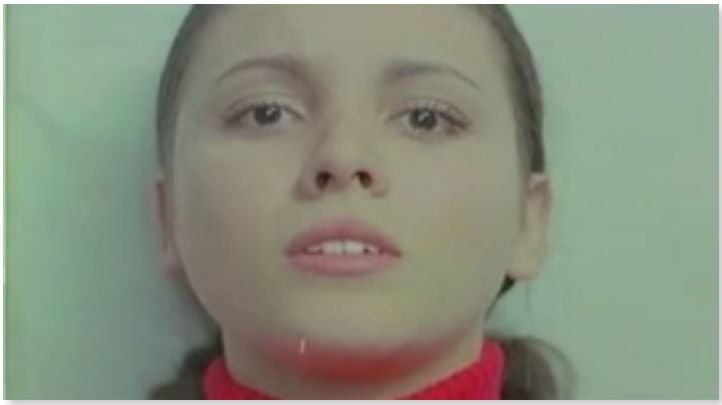
A diferencia de Marisol, Rocío Dúrcal no necesitó dar un cambio de enfoque tan drástico en su carrera, ya que como el contenido de sus películas había madurado naturalmente y no se había encasillado. Aún así, cuando en los 70 el cine de destape revolucionó la industria cinematográfica española, Dúrcal se atrevió a protagonizar su

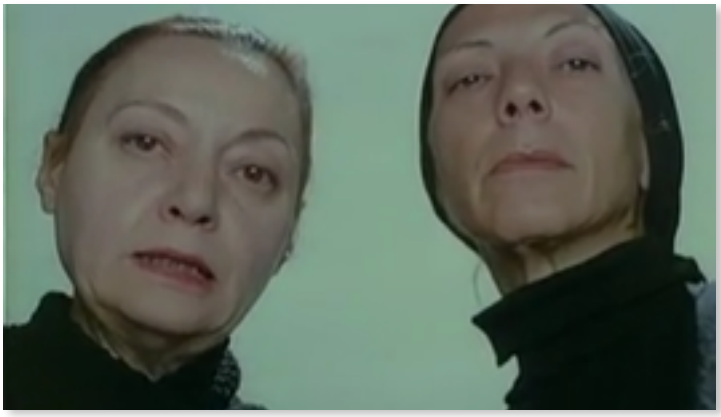
película más polémica, *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977). En el filme se trata una relación homosexual entre Dúrcal y Bárbara Rey, teniendo un gran éxito comercial. Aún así, la madrileña nunca se sintió muy orgullosa de su participación, ya que no estaba motivada por aspiraciones artísticas sino por necesidades económicas. Como curiosidad añadida, Dúrcal no dobló su voz.

Dúrcal arrepentida, no volvió a hacer cine nunca más, concentrándose en su carrera musical -enfocada a través de América Latina tras unos sonados fracasos musicales en España-. Aún así, a finales de los años 90 se puso de nuevo ante las cámaras en su primera y única serie de televisión llamada *Los negocios de mamá* (1997, Luis Sanz). Dirigida por quien la había descubierto casi 40 años atrás, la serie no consiguió el respaldo del público precipitando una inmediata cancelación. Dúrcal, siguió desarrollando una reconocida carrera musical hasta su muerte el 25 de marzo de 2006.

Ana Belén cierra el trío de quienes tuvieron la posibilidad de reinventar su carrera con notables resultados. Tras el fracaso de *Zampo y yo* abandonaría momentáneamente el cine, concentrándose en hacer teatro y formándose como actriz. Unos años después, volvería a la pantalla grande a través de la premiada *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), comienzo de una dilatada carrera tanto musical como cinematográfica que sigue desarrollando hasta la actualidad.

En el filme se tratan temas complejos que ponen en jaque la sociedad tardofranquista: las relaciones sexuales fuera del matrimonio, los embarazos no deseados, el aborto o la maternidad de una madre soltera. El filme inaugura lo que en España se conoce como la "Tercera Vía" del cine español, es decir la fusión de un cine de autor a través de fórmulas comerciales para así garantizar una mayor recepción en los cines.





Lo más irónico de la reinvención de las dos artistas que más éxito tuvieron -Marisol y Rocío Dúrcal-, es que lo hicieron revelándose ante los valores éticos y morales que hasta entonces habían encarnado -relacionados con el Franquismo-, ya que la primera hizo películas con descarados desnudos, se declaró comunista y protagonizó la primera portada de *Interviú* con un desnudo integral; mientras que la segunda rodó una película muy polémica, que trataba por primera vez una relación homosexual entre mujeres sin pudor, y con escenas explícitas.

4. Conclusiones

Se trata de un cine especializado en la figura de los niños, realizado por los mismos profesionales y artistas, que encontraban problemas para desvincularse de este subgénero quedando sus carreras encasilladas y, en ocasiones, truncadas. Situación similar ocurrió con los actores, caso de Joselito, Pablito Calvo o Marisol -que aunque hizo otro tipo de cine éste es desconocido para la gran mayoría-.

Los títulos protagonizados por los mal llamados "niños prodigio" tomaron referencias concretas del cine estadounidense de los años 30 del mismo corte, del Neorrealismo Italiano, de la "Española" y del cine musical español, que se adaptaron a las necesidades e idiosincrasia nacional del momento para, en definitiva, crear un subgénero cinematográfico concreto que gozo de gran éxito y popularidad.

La figura del protagonista concentraba la máxima atención, dejando el argumento de la película en segundo plano. Todo se encaminaba a su lucimiento -las performances musicales, las temáticas de los filmes, la planificación,...-. Esta admiración traspasaba la pantalla gracias al esfuerzo de los medios de comunicación y de claras estrategias de merchandising.

Los niños se quedaron estancados y dejaron de hacer cine -Pablito Calvo y Joselito-, a diferencia de las niñas que pudieron crecer en pantalla, adecuando el contenido de las cintas a su edad. Aún así los resultados fueron dispares, ya que a diferencia de Dúrcal que se hizo mujer filme tras filme, Marisol se encasilló como la eterna adolescente.

Los actores infantiles más famosos tuvieron un ritmo de trabajo muy intenso, intolerable en la actualidad, pero consentido entonces, aunque oculto a los ojos del gran público. Éstos factores arrojan luz sobre la indisimulada explotación infantil que se llevaba a cabo en esos años disfrazada de mecenazgo y protección de las jóvenes estrellas. En poco tiempo tenían que rodar, girar, promocionar sus trabajos, seguir grabando discos, aparecer en los medios, ... lo que les resultaba agotador. Resulta

significativo a este respecto que en 1966 Marisol no realizara ninguna película ya que se había quedado sin voz debido a los sobreesfuerzos realizados.con tanto trabajo; o que los métodos para retrasar el desarrollo de Joselito evidenciaran la falta de escrúpulos de los productores para seguir explotando la fórmula por encima de la salud mental y física de sus protagonistas. Por esa misma razón se llevaron a las pantallas muchos filmes de corte muy similar, evidenciando la poca creatividad provocada por esa sobreexplotación. Evidentemente hubo honrosas excepciones.

La carga ideológica de este cine, tan evidente, ha sido una de las razones que llevara a que gran parte de la crítica lo haya denostado una y otra vez. En algunos casos, las actrices que lo hicieron se revelaron contra el sistema, como Marisol que cargó duramente contra su condición de estrella infantil del Franquismo; o Ana Belén, que se mostró públicamente, como la anterior, contraria a la Dictadura.

Este cine subrayaba lo que por entonces se asociaba al "espíritu español": familia, catolicismo, conservadurismo, sociedad tradicional, apego al Régimen,... aunque a partir de los 60 intentase mostrar un país más abierto, menos lastrado por el peso de la tradición, en un intento de equipararlo a otras naciones de su entorno, a las democracias occidentales, que seguían estando a años luz del nuestro. Para ello se recurría a una ambientación más burguesa, a presentar una sociedad más elitista, o a ofrecer un cine de carácter generacional, donde, por ejemplo, la música pop fuese un referente identitario de progreso.

Las producciones de los años 50 revelaban una sociedad rural, pobre y claramente religiosa fruto de una alargada posguerra; mientras que en la década siguiente aparecerá una sociedad más moderna coincidiendo con el citado "aperturismo" del Régimen. Este hecho ha servido para hacer lecturas extracinematográficas de los filmes y estudiarlos tanto por lo que cuentan como por lo que ocultan en esa imagen edulcorada del país que nos quisieron vender a toda costa

Pese a que mucho de este cine dejó de ser consumido, se rescató gracias a algunos programas de televisión a partir de los años 90 -como *Cine de barrio*-, que le

dieron visibilidad para las nuevas generaciones. Esto ha hecho, que muchas se vuelvan a popularizar, propiciando en algunos casos restauraciones y ediciones limitadas de los filmes. De esta forma se continúa la explotación del producto que parece no tener fecha de caducidad.

En definitiva es un cine que merece una revisión puesto que, independientemente de sus cualidades artísticas, resulta una importante fuente documental e histórica para entender la España de aquellas décadas.

5. Filmografía y recursos audiovisuales: (Por orden cronológico de producción)[21]

- *Marcelino Pan y Vino* (Ladislao Vadja, 1954)
- *Historias de la radio* (Jose Luis Saenz de Heredia, 1955)
- *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vadja, 1956)
- *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956)
- *Saeta del ruiseñor* (Antonio del Amo, 1957)
- *El ruiseñor de las cumbres* (Antonio del Amo, 1958)
- *Un rayo de luz* (Luis Lucía, 1960)
- *Ha llegado un ángel* (Luis Lucía, 1961)
- *Tómbola* (Luis Lucía, 1962)
- *Canción de juventud* (Luis Lucía, 1962)
- *Chico o chica* (Antonio del Amo, 1962)
- *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963)
- *Como dos gotas de agua* (Luis César Amadori, 1963)
- *Rocío de la Mancha* (Luis Lucía, 1963)
- *La nueva Cenicienta* (George Sherman, 1964)
- *Tengo 17 años* (José María Forqué, 1964)
- *Dos chicas locas, locas* (Pedro Lazaga, 1964)
- *La chica del trébol* (Sergio Grieco 1964)
- *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964)
- *Historias de la televisión* (Jose Luis Saenz de Heredia, 1965)
- *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965)
- *Whisky y vodka* (Fernando Palacios, 1965)
- *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965)
- *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1966)
- *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucia, 1967)
- *Solo los dos* (Luis Lucia, 1968)
- *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970)
- *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1972)
- *Los días del pasado* (Mario Camus, 1976)

---

[21] El orden es aproximado, ya que hay un vacío de información respecto al comienzo de producción de muchas películas.

- *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977)
- Programa: Memorias del cine español "Los niños prodigio". 16/04/1978. Rescatado de http://www.rtve.es/alacarta/videos/memorias-del-cine-espanol/memorias-del-cine-espanol-ninos-prodigio/1903177/
- Programa: Los años del NO-DO - (1955) El fenómeno "Marcelino pan y vino". 9/03/2013. Rescatado de http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-anos-del-no-do/no-do-1955-fenomeno-marcelino-pan-vino/3221125/
- Pruebas de cámara de Ana Belén. 1964. Rescatado de https://www.youtube.com/watch?v=eMiv1Y2a7zk

6. Bibliografía

- Aguilar, C. (2017). *Cine cómico español. 1950-1961. Riendo en la oscuridad.* Vizcaya: Desfiladero Ediciones.
- Aguilar, J. (2013). *Los niños prodigio en el cine español.* Madrid: T&B Editores.
- Aguilar, J. y Losada. M. (2008). *Marisol.* Madrid: T&B Editores.
- Arconada, A. y Velayos, T. (2006). *Rodajes al borde de un ataque de nervios.* Madrid: T&B Editores.
- Borau, J.L. (1998). *Diccionario del cine español.* Madrid: Alianza Editorial.
- Camporesi, V. (1994). *Un cine para los españoles. 1940-1990.* Madrid: Ediciones Turfan.
- Caparrós, J.M. (2007). *Historia del cine español.* Madrid: T&B Editores.
- Carmona, L.M. (2007). *La Música en el Cine Español.* Madrid: Cacitel.
- Cánovas, J., Cerdán, J., Company, J., Elena, A., Galán D., et. alt. (1997). *Un siglo de cine español.* Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- De la Fuente, D (1961, 3 de septiembre). Luis Lucia habla del cine español. *Falange*, 5. Consultado el 18 de febrero de 2017 en *Jable. Archivo de prensa digital,* en su base de datos.
- Durán, V. (2015). Los niños en el cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60. *Ridphe. Revista iberoamericana. Histórico-educativo.* 1, 128-145.

Consultado el 24 de marzo de 2017, de http://ojs.fe.unicamp.br/ged/RIDPHE-R/article/view/7306

- Fever, J. (1982). *El musical de Hollywood.* Madrid: Verdoux.
- De Grandis, R. (2015, Julio-Diciembre). Marcelino Pan y Vino una película fundacional del enmascaramiento de la orfandad política. Alea. Río de Janeiro. 17 (2), 264-276. Consultado el 2 de febrero de 2017, de http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/172-264
- Grant, B.K. (2012). *The hollywood film musical.* Malaysia: Willey-Blackwell.
- Green, S. (2010). *Hollywood musicals. Year by year.* New York: Aplause, Theatre & Cinema Books.
- Madrid, J. (2015, 15 de febrero). Shirley Temple: el lado oscuro tras los rizos que enriquecieron a Hollywood. Vanitatis. *El confidencial.* Consultado el 21 de mayo de 2017, de http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2014-02-15/shirley-temple-el-lado-oscuro-tras-los-rizos-que-enriquecieron-a-hollywood_89494/
- Pérez, A.A. y Martinez J.L. (1979). *Cine español. 1951/1978. Diccionario de directores*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Pérez, J. (1997). *Antología crítica del cine español. 1906-1995.* Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.
- Pérez-Gómez, M. (2010, febrero). Tómbola como paradigma del cine con niño español. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación.* 6, 146-158. Consultado el 12 de febrero de 2017, de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3142208
- Ramos, D. (2012). Una mirada a la mujer en el cine del franquismo. *Ámbitos. Revista andaluza de comunicación.* 21, 399-400. Consultado el 29 de Abril de 2017, de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16823120028
- Sánchez-Silva, J.M. (2002). *Marcelino pan y vino.* Madrid: Anaya.
- Sánchez, V. (2014, Mayo). Los números musicales de show como rasgos de identidad de lo español durante el Franquismo. *Revista Modus.* 13, 35-50. Consultado el 16 de abril de 2017, de https://studylib.es/doc/6241791/los-n%C3%BAmeros-musicales-de-show-como-rasgos-de-identidad

- Soto, M. (2006). El nacimiento y desarrollo del cine infantil en España y el Certamen Internacional de Cine para niños de Gijón (1963-1968). *Liño. Revista anual de Historia del Arte.* 12, 154-162. Consultado el 25 de diciembre de 2016, de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2106683
- Torras, D. (2015). La creación de escenarios fílmicos en el cine musical de Marisol y Joselito. Recursos de exaltación del artista. *Fronteras reales, fronteras imaginarias.* (154-165). Letradepalo ediciones. Consultado el 8 de febrero de 2017, de http://www.cervantesvirtual.com/obra/fronteras-reales-fronteras-imaginadas/